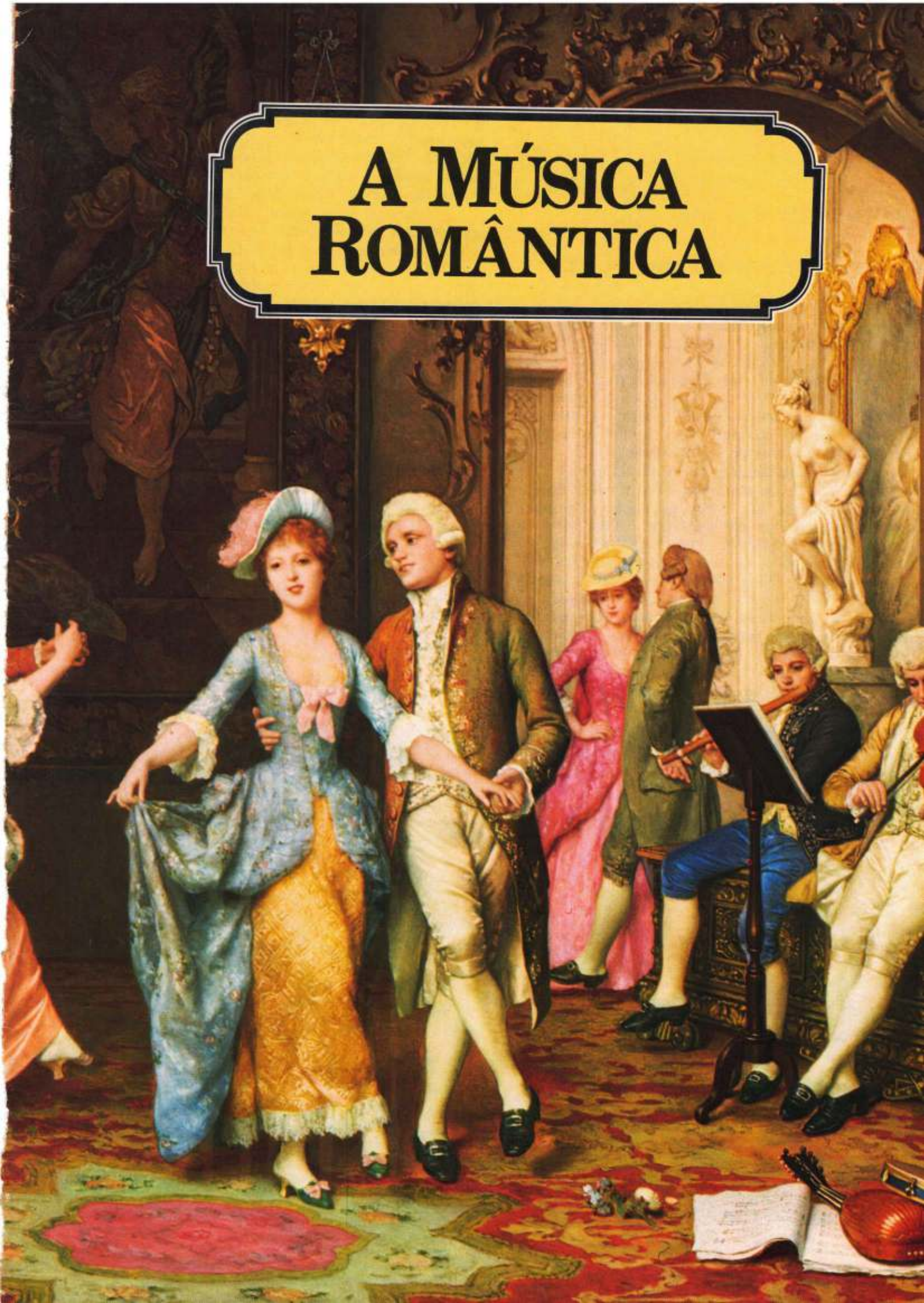
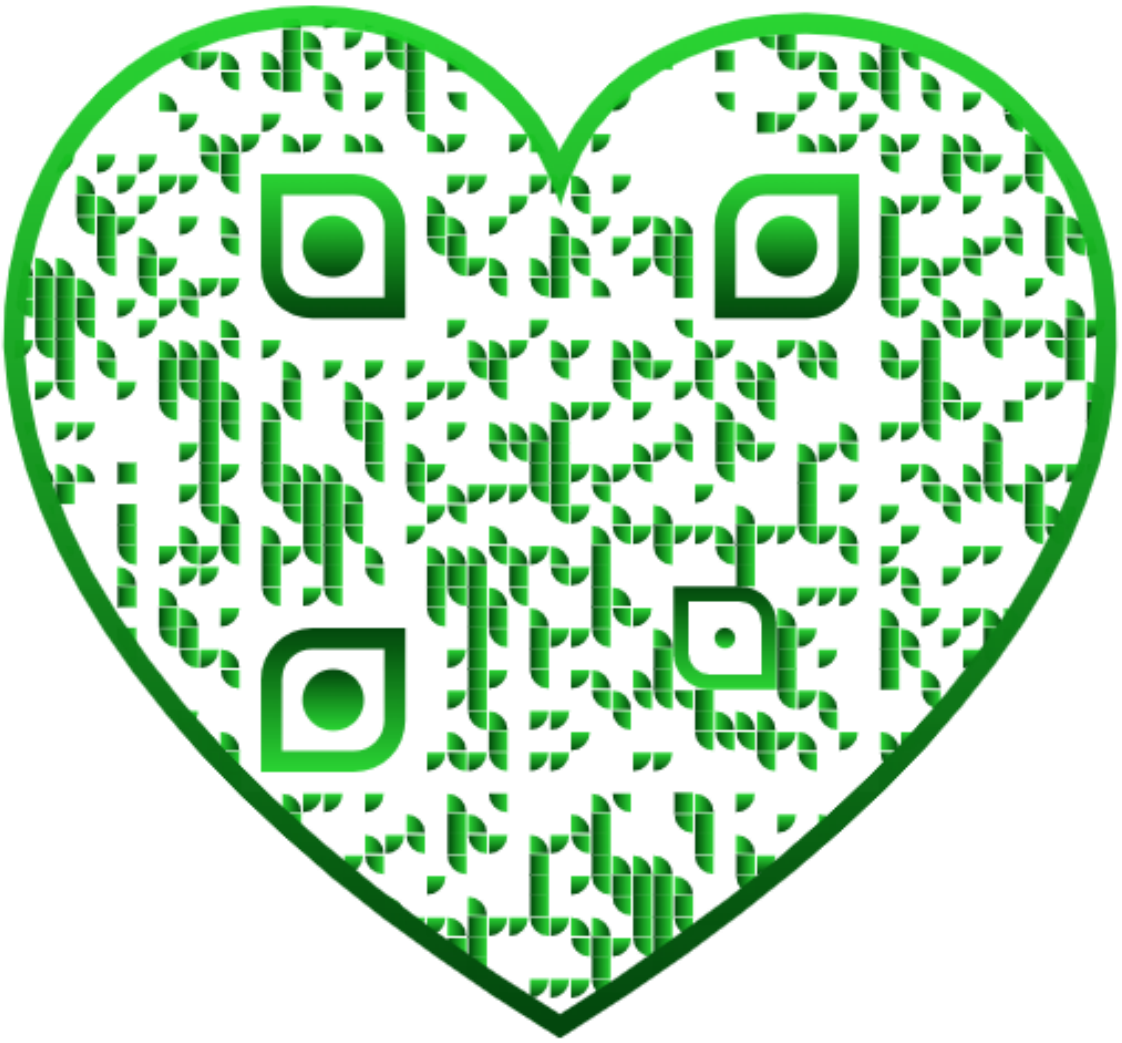
A MÚSICA ROMÂNTICA





Capítulo 1

Beethoven e a sua época

(17 de Dezembro 1770 - 26 Março de 1827)

Coube a Ludwig van Beethoven viver uma das épocas mais complexas e conturbadas da história da humanidade: a «era das revoluções e das lutas nacionais». O período de vida de Beethoven (1770-1827) abarca cinqüenta e sete anos, sobre os quais paira a personalidade absorvente de Napoleão, a quem o músico de Bonn admira, odeia, exalta e lastima, numa complicada mistura de sentimentos.

A trajetória histórica do mundo nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras do século XIX rege-se por três linhas mestras: a ruptura político-ideológica que a Revolução Francesa representa e a sua posterior evolução com a ascensão, hegemonia e queda do império napoleônico, o avanço das colônias americanas no sentido da independência relativamente às casas reais européias e o início da revolução industrial.

O ano do nascimento de Beethoven, 1770, começa com distúrbios nas colônias inglesas na América do Norte; os morticínios de Boston datam os primeiros anseios de independência do continente americano. Dois anos mais tarde dá-se a primeira partilha da Polônia entre a Prússia, a Rússia e a Áustria. Como um sinal dos novos tempos, Goethe publica, em 1774, o *Werther*, um dos primeiros marcos do incipiente movimento romântico que, durante mais de meio século, irá dominar a sensibilidade ocidental; identificando-se com o protagonista, muitos jovens europeus optarão, tal como ele, pelo suicídio.

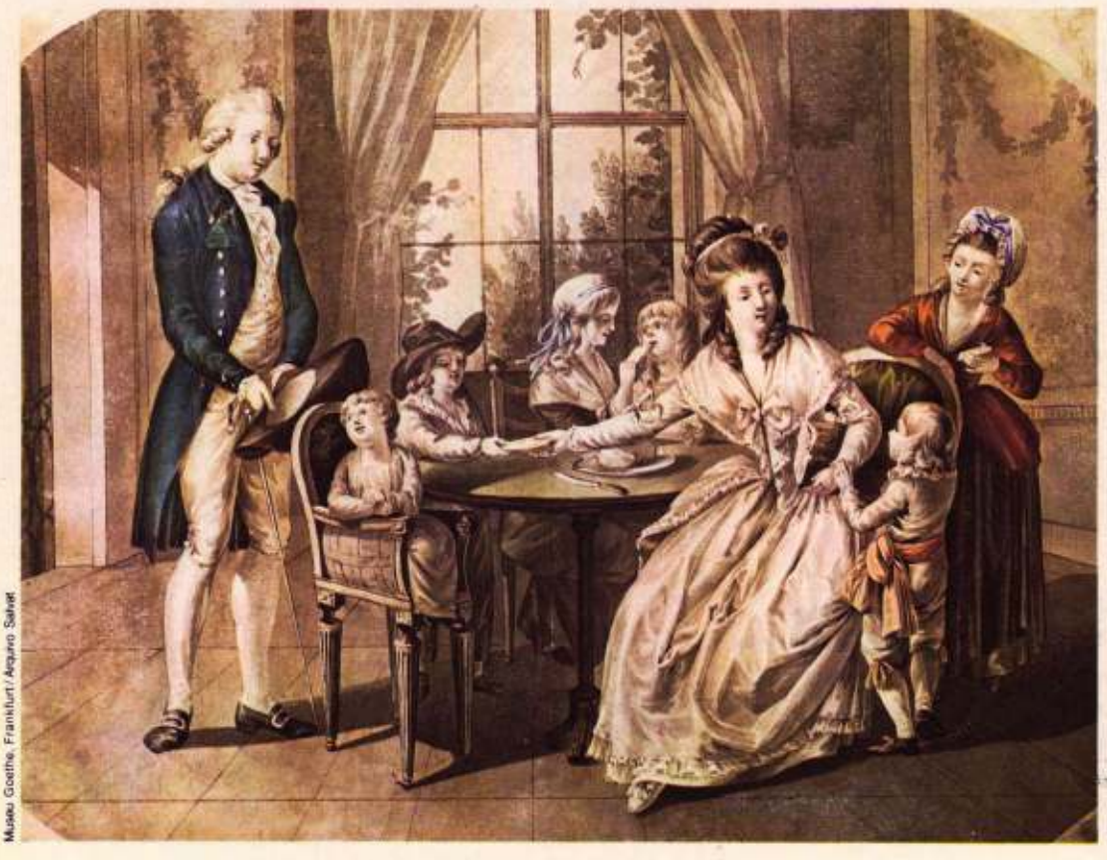
Com George Washington à frente da insurreição, a que se junta também Benjamin Franklin, é proclamada a independência dos Estados Unidos em 1776. Em consonância com estas correntes sociais de independência e liberdade, Adam Smith publica o seu *Estudo sobre a Natureza e Causa da Riqueza das Nações* e forma-se na Inglaterra o primeiro sindicato operário.

Com a chegada ao continente americano do marquês de La Fayette, numa prova inequívoca do apoio da França aos rebeldes, internacionaliza-se o conflito norte-americano. Nomeado embaixador em França, Franklin assina um tratado comercial com a corte francesa, conseguindo, em troca, o reconhecimento da nova república. A França declara guerra à Grã-Bretanha e, em breve, conta com o apoio da Espanha. Em 1780, a ofensiva contra a Inglaterra generaliza-se na Europa: Catarina II da Rússia forma a Liga da Neutralidade Armada, para combater o domínio britânico nos mares. Em 1783 termina a

Embaixo, Concerto de Flauta em Sans-Souci, *quadro histórico do pintor alemão Gustav von Menzel (1815-1905), que retrata Frederico II*, o Grande, *da Prússia (1712-1786), dando um concerto. Como déspota ilustrado, este rei protegeu a vida cultural, mandou chamar vários intelectuais — entre eles Voltaire —, escreveu diversas obras e dedicou-se à composição. Existem de sua autoria 121 sonatas de cravo e flauta, 4 concertos de flauta e orquestra, etc.*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Museu de Versalles/ Arquivo Salvat



Museu Goethe, Frankfurt/ Arquivo Salvat

Dois anos após o nascimento de Beethoven, Goethe mudou-se para Wetzlar, sede do Supremo Tribunal Imperial, para aí se dedicar à prática jurídica. Nesta pequena cidade apaixonou-se por Charlotte Buff. O seu amor não correspondido deu origem à novela epistolar Os Sofrimentos do Jovem Werther, *que aborda o tema da paixão desenfreada que destrói o indivíduo e que, publicada em 1774, se converteu rapidamente numa expressão de independência, liberdade e rebeldia. A Revolução Francesa transformou estas idéias num fato histórico. Em 20 de junho de 1789, os representantes do terceiro estado, constituídos em Assembleia Nacional, juraram não descansar até dar à França uma constituição. Beethoven tinha então 19 anos. À esquerda, desenho de Donat que representa Werther com Carlota e seus irmãos. Em cima,* Juramento do Jogo da Péla, *por J.-L. David.*

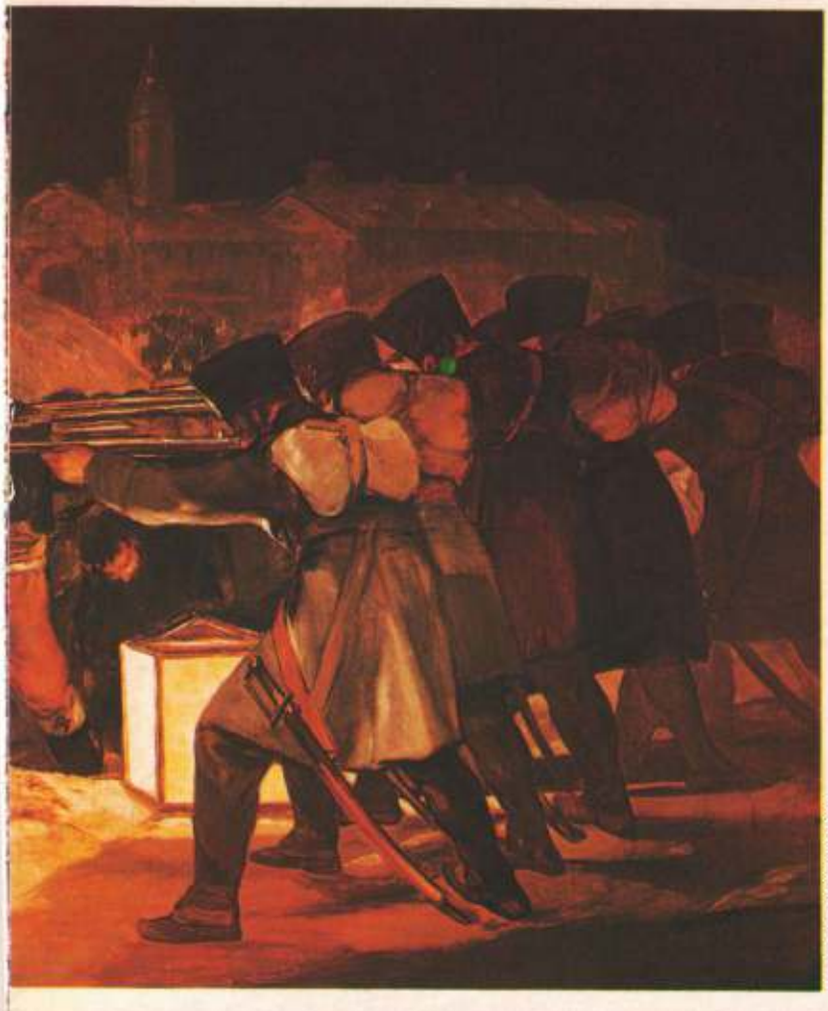
Arquivo Selvat

guerra, com o Tratado de Versalhes, assinado pela Grã-Bretanha, França e Espanha, e no qual se estabelece o reconhecimento definitivo da independência dos Estados Unidos. Na corte de Versalhes celebram-se grandiosos festejos que atraem visitantes de todo o Mundo, com a intenção evidente de camuflar a enorme crise interna, política, social e econômica que agita a França. Em 1784, Beaumarchais publica *As Bodas de Fígaro:* a ópera de Mozart inspirada na obra é concluída dois anos mais tarde. Entretanto, um jovem corso ainda desconhecido, Napoleão Bonaparte, passa da Escola Militar de Brienne para a de Paris. A precária paz na Europa quebra-se em 1785, ao eclodir a Guerra do Norte entre a Rússia, a Suécia e a Dinamarca. Na Universidade de Lovaina, os estudantes são os protagonistas da primeira tentativa de movimento revolucionário. Na França de Luís XVI, o caos financeiro é total. Os ventos da revolução chegam também aos territórios austríacos nos Países Baixos, e na Inglaterra é fundada a primeira associação antiesclavagista.

A Revolução Francesa

O ano de 1789 constitui uma data-chave da história: em Versalhes reúnem-se os Estados Gerais, dando-se o triunfo do terceiro estado, ou povo, sobre a nobreza e o clero. Depois do Juramento do Jogo da Péla, os motins varrem Paris, culminando na tomada da Bastilha. É aprovada a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. A marcha popular até Versalhes obriga Luís XVI a residir nas Tulherias.

Graças aos seus indiscutíveis dotes de estrategista, Napoleão, que era tenente de artilharia quando eclodiu a Revolução Francesa em 1789, chegou a general em dezembro de 1793. A sua campanha vitoriosa na Itália pôs termo à guerra com a Áustria (1797). Enviado para uma expedição ao Egito, regressou à França, onde

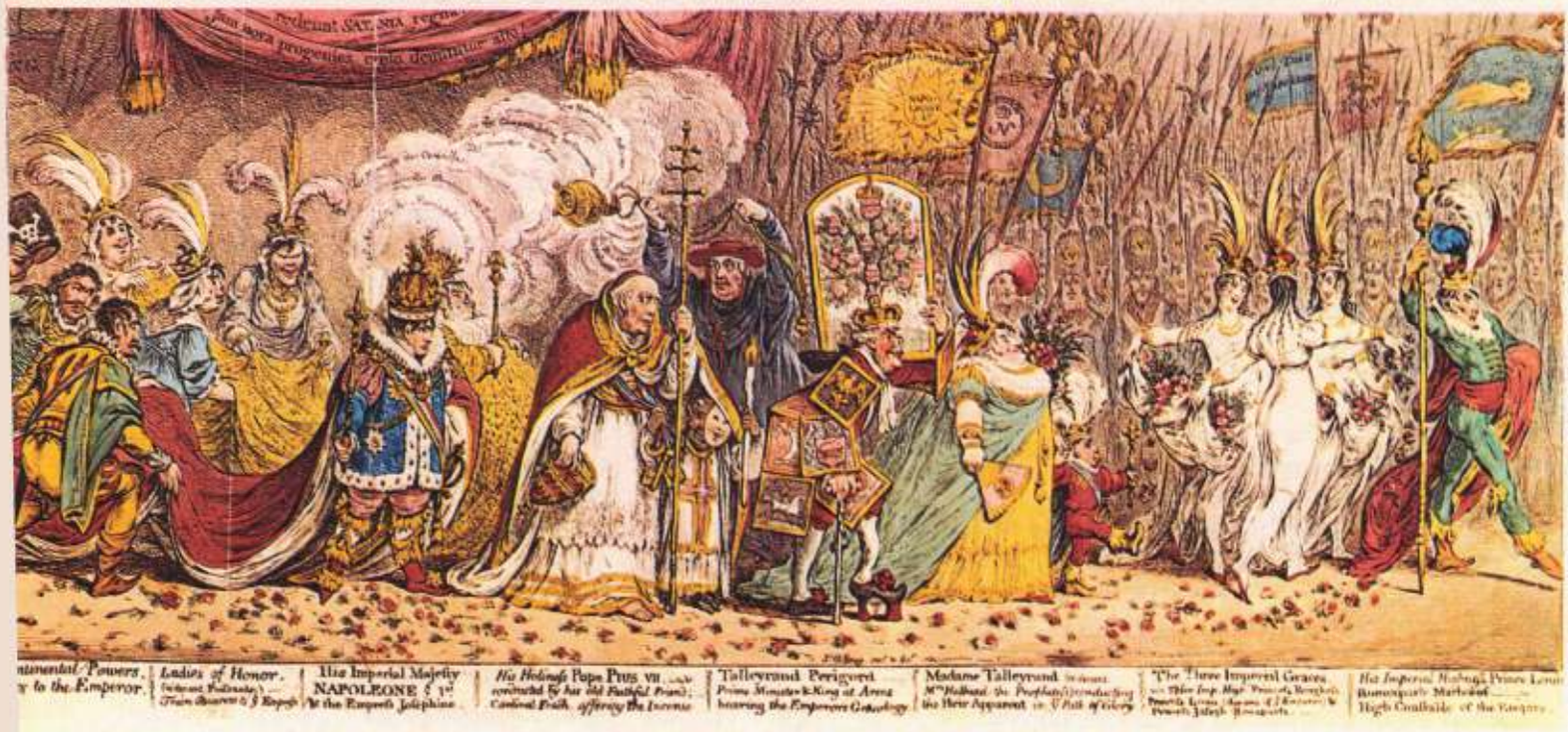


Museu do Prado/ Arquivo Salvat

Em 2 de maio de 1808, a população de Madrid e a milícia defrontaram-se com o exército francês, a fim de impedir a transferência de vários membros da família real para Bayonne. No fim desse dia sangrento, os franceses, devido à superioridade do seu armamento e organização, dominavam a cidade, levando a cabo uma dura repressão que se iniciou com os fuzilamentos da montanha do Príncipe Pio, cujo horror Goya exprimiu nesta tela (Museu do Prado, Madrid).

Luís XVI subiu ao trono de França depois da morte de seu avô, Luís XV, em 1774. De temperamento pouco autoritário, foi atacado tanto pela aristocracia como pelos partidários das novas idéias. Após o triunfo da Revolução, tentou fugir de Paris, mas foi preso em Varennes. Declarada a guerra contra a França e descoberta a sua cumplicidade com o inimigo, foi executado em 21 de janeiro de 1797. É essa cena que vemos retratada na gravura da página anterior.

A partir de 1791, os acontecimentos desencadeiam-se vertiginosamente. Luís XVI e Maria Antonieta tentam fugir de Paris, disfarçados, sendo capturados em Varennes. Os revolucionários, exaltados, exigem que o rei abdique. La Fayette, que regressara a França como herói nacional, ordena à Guarda Nacional que dispare sobre a multidão reunida no Campo de Marte. Forças de voluntários procedentes do Sul avançam em direção a Paris, entoando um hino composto por Rouget de l'Isle, *A Marselhesa*. A multidão assalta as Tulherias e enforca os membros da Guarda Suíça. Luís XVI é encarcerado com a família na fortaleza do Templo. São criados os tribunais revolucionários, a Assembléia Legislativa é dissolvida e convocada uma Convenção Nacional. Ao mesmo tempo inicia-se a guerra contra a Áustria, que invade o território francês, quase sem encontrar resistência; após a Batalha de Valmy, começa



Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

levou a cabo o golpe de Estado do 18 do Brumário (9 e 10 de novembro de 1799) contra o Diretório. Formou-se, assim, uma república plebiscitária, em que o povo delegou em Bonaparte o poder executivo. Tirando partido da popularidade que alcançara devido aos seus êxitos militares, nomeou-se cônsul vitalício em 1802 e imperador em 1804. Este ato fez que Beethoven, indignado, apagasse a dedicatória da Heróica, *que lhe era dirigida. Em 2 de dezembro do mesmo ano foi coroado, juntamente com sua mulher, Josefina, pelo papa, em Notre-Dame de Paris. O caricaturista inglês Gillray deu a versão acima da saída do cortejo de Notre-Dame, depois da cerimônia.*

contra-ofensiva francesa no Reno. Luís XVI é condenado à morte.

Em 1793, a guilhotina abate-se sobre Luís XVI, dando origem à formação definitiva de uma aliança européia contra a França. A Espanha e a Inglaterra juntam-se à Áustria e à Prússia contra a jovem república revolucionária. Entretanto, a crise interna em França agudizara-se: perseguição dos girondinos, execução de Maria Antonieta, assassínio de Marat por Charlotte Corday. A Constituição é suspensa e começa o Terror, com a criação de um tribunal revolucionário sumaríssimo. Danton é executado por instigação de Robespierre. Em julho de 1794, Robespierre é acusado perante a Convenção do Termidor e guilhotinado sem julgamento prévio. Após a dissolução da Convenção é constituído o Diretório (1795-99). Em Paris, Napoleão distingue-se na repressão dos motins e é nomeado general de divisão, sendo-lhe entregue o comando dos exércitos de Itália. Beethoven muda-se de Bonn para Viena.

Em 1796, o Diretório começa a alarmar-se com os êxitos napoleônicos em Itália e, em vista da sua crescente popularidade, encarrega-o da luta contra a Inglaterra: começa a campanha do Egito e a Batalha das Pirâmides (1798) abre as portas do Cairo às tropas de Napoleão. Destruindo a esquadra francesa em Abukir, o almirante Nelson imobiliza o exército francês no Oriente, mas Bonaparte consegue iludir o bloqueio inglês e regressa à França. Não tarda a dar-se o golpe de Estado do 18 do Brumário (1799): o Diretório é dissolvido e constitui-se o Consulado chefiado por Napoleão.

Museu do Prado/ Arquivo Salvat

Fernando VII, segundo um óleo de Goya (Museu do Prado, Madrid). Pouco antes de Beethoven acabar de compor a Pastoral, *deu-se a revolta de Aranjuez (19 de março de 1808), que levou à abdicação de Carlos IV a favor de seu filho Fernando. Tendo perdido o trono na seqüencia dos obscuros acontecimentos de Bayonne, Fernando retirou-se para o castelo de Valençay. Entretanto, a Espanha travava uma dura luta pela independência, e os seus deputados, reunidos em Cádiz, deram ao país uma constituição avançada — a de 1812. Porém, ao regressar do exílio, o rei anulou todas as disposições das Cortes de Cádiz e, assim, o movimento liberal viu-se reduzido à clandestinidade e a reuniões secretas.*

As vitórias de Napoleão

O século XIX inicia-se com uma nova coligação européia contra a França, que integra a Áustria, a Inglaterra, a Baviera, a Suécia, a Dinamarca e a Turquia, numa tentativa de fazer frente ao poder crescente de Napoleão. Este atravessa os Alpes e derrota os seus inimigos em Montebello e Marengo. Está-se em 1800 e Ludwig van Beethoven dirige pela primeira vez, em Viena, a sua 1.ª sinfonia. Depois das suas vitórias na Europa, Napoleão é nomeado cônsul vitalício.

Durante os primeiros anos do século XIX assiste-se à ascensão meteórica de Napoleão, até que, finalmente, aquele que ainda há poucos anos não passava de um obscuro oficial corso é proclamado imperador com o nome de Napoleão I e o direito de transmitir hereditariamente o título imperial. Por esta altura, compunha Beethoven a sua 3.ª sinfonia *(Heróica)*.

Em 1805, os austríacos penetram no Tirol; em resposta, Napoleão invade o território imperial, numa ofensiva-relâmpago, chegando até Viena. Os russos intervêm no conflito, mas Bonaparte alcança uma vitória estrondosa em Austerlitz. Enquanto as tropas francesas passeiam pela capital da Áustria, Beethoven escreve os primeiros rascunhos da 5.ª sinfonia.

Em Espanha, começam as intrigas do infante Fernando, herdeiro do trono, contra Carlos IV, seu pai. A revolta de Aranjuez provoca a queda do primeiro-ministro Godoy e obriga o monarca espanhol a abdicar a favor de seu filho, que sobe ao trono com o nome de Fernando VII. O rei deposto dirige-se a Baiona, onde se encontra com Napoleão. Pouco depois, Fernando VII junta-se a seu pai, renunciando ambos ao trono a favor de Napoleão, que proclama rei de Espanha seu irmão José I. A sublevação de 2 de maio de 1808 constitui a reação do povo espanhol: começara a Guerra da Independência. Neste ano, Beethoven compõe a sua 6.ª sinfonia *(Pastoral)*.

Não podendo controlar todas as frentes de batalha, Napoleão opta por uma solução rápida para o caso austríaco; após a Batalha de Wagram (1809), assina o Tratado de Schönbrunn, que contém uma cláusula secreta visando o seu casamento — já nessa altura estava decidido a divorciar-se de Josefina, sua mulher — com Maria Luísa, filha do imperador Francisco I. Os esponsais realizam-se em Viena (1810) e o casamento celebra-se, algumas semanas mais tarde, em Paris.

Entretanto, a guerrilha em Portugal e Espanha fustiga sem tréguas o exército francês e Wellington, enviado à Península Ibérica pela Inglaterra, a eterna inimiga de Napoleão, alcança importantes vitórias. Aproveitando a situação de crise que se vive em Espanha, começam os movimentos de independência na América Latina.

Em 1811 reúnem-se em Cádiz as cortes espanholas que, um ano depois, promulgarão a primeira Constituição. O país sofre de uma terrível escassez de alimentos: todas as semanas morrem de fome milhares de pessoas. Em Paris nasce o rei de Roma, filho de Napoleão e de Maria Luísa; Beethoven começa a escrever a 7.ª sinfonia.

O ano de 1812 marca o fim da glória de Napoleão e o princípio da sua queda. Numa invasão fulgurante,

Palácio Federal de Caracas/ Arquivo Salvat

Depois de Fernando VII ter subido ao trono de Espanha, em 1814, e ter decidido abolir todas as disposições aprovadas pelas Cortes de Cádiz, o acontecimento histórico mais importante foi, sem dúvida, a guerra da independência das colónias espanholas na América. Após alguns reveses, o movimento triunfou a partir de 1816, graças às campanhas de San Martín e de Bolívar e do seu lugar-tenente Sucre. Um dos episódios de maior relevo foi a vitória de Bolívar em Junín, em 6 de agosto de 1824, ano em que Beethoven estreou a 9.ª Sinfonia. *Esta batalha inspirou a Martín Tovar y Tovar a decoração (veja-se acima) do Salão Elíptico do Palácio Federal de Caracas.* 2s.

Lord George Gordon Byron (1788-1824), num retrato a óleo de J. Phillips, que se encontra na National Portrait Gallery de Londres. Herói romântico típico, que muitas vezes se identifica com as suas personagens literárias, foi forçado a abandonar a Inglaterra em 1816, devido aos escândalos que rodeavam a sua agitada vida sentimental. Depois de ter vivido em Genebra e Veneza, morreu, vítima da peste, em Missolonghi (Grécia), quando lutava pela independência deste país.

derrota os exércitos russos e chega até Moscou. A vitória, porém, é efêmera: depois de incendiar aquela cidade, vê-se obrigado a iniciar a retirada da Rússia, durante a qual o «grande» exército será dizimado em Vilna. É neste ano que Beethoven compõe a 8.ª sinfonia. Os reveses de Napoleão na Rússia dão origem a uma nova aliança contra a França, e o imperador, à frente dos seus exércitos, tem de defrontar os inimigos nas Batalhas de Dresden e Leipzig (Batalha das Nações). As forças aliadas concentram-se em Frankfurt, cercando Napoleão. Em Espanha, o triunfo de Wellington em Vitória implica a derrota total dos franceses; o feito será evocado por Beethoven numa peça de circunstância, *A Batalha de Vitória*. O avanço dos aliados em direção à França coincide com a entrada do Libertador, Simón Bolívar, em Caracas. As cortes espanholas suprimem a Inquisição, mas, ao regressar a Espanha, Fernando VII anula as suas disposições, prende os deputados, persegue os liberais e restabelece o tribunal inquisitorial. Os aliados entram em França e Napoleão é forçado a abdicar a favor de Luís XVIII, sendo-lhe concedida a soberania da ilha de Elba, onde lhe é fixada residência.

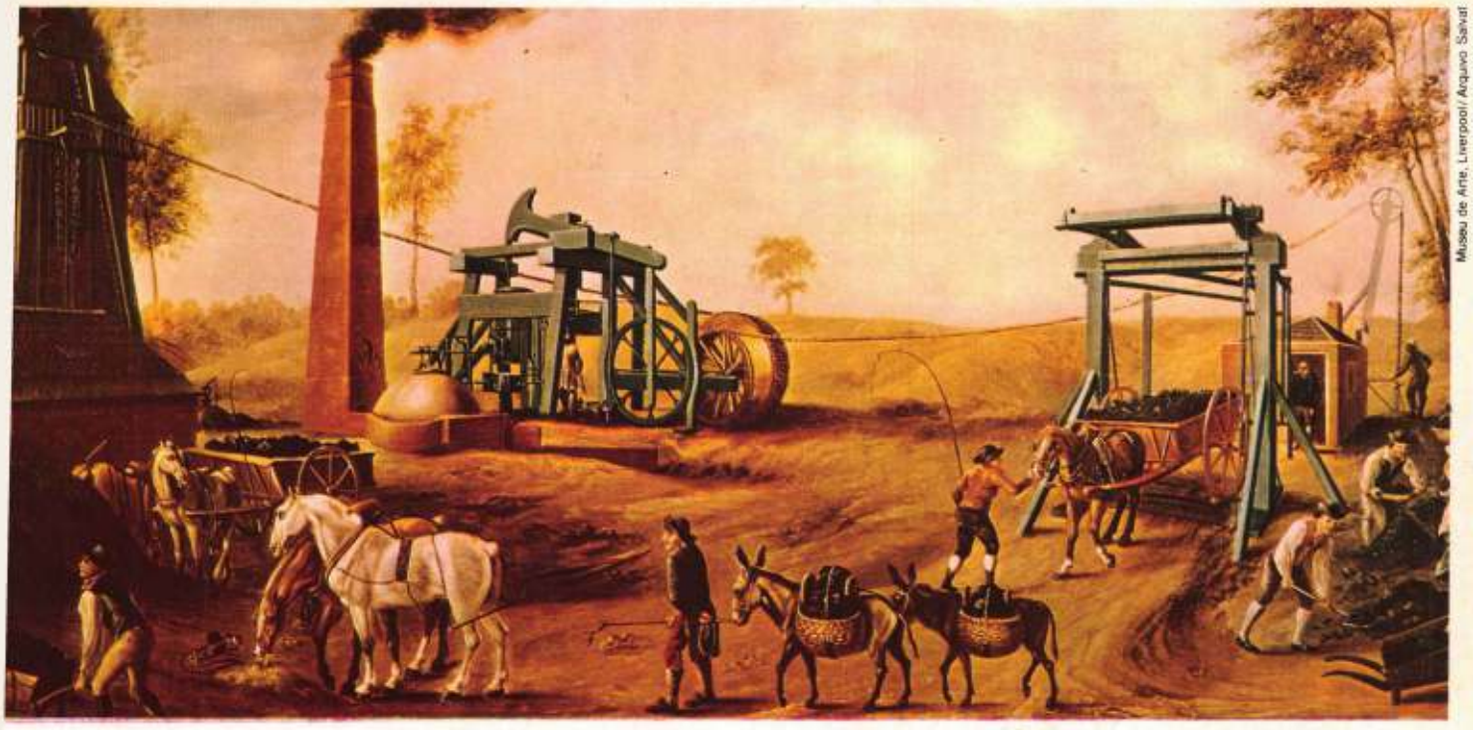
Mas, ao contrário do que se esperava, a paz na Europa é curta. Napoleão foge de Elba e desembarca em França. O marechal Ney junta-se-lhe com as suas tropas e Napoleão instala-se em Paris, após a fuga precipitada de Luís XVIII. O «Império dos Cem Dias» terminará com a derrota definitiva de Napoleão em Waterloo. Depois de se render aos ingleses e abdicar, Bonaparte é deportado para a ilha de Santa Helena.

Fernando VII e a independência da América

A repressão absolutista de Fernando VII não beneficia a política da Espanha na América. O general San Martín derrota o exército colonial em Chacabuco (1817) e o Chile declara a sua independência. A Espanha cede a Flórida aos Estados Unidos; entretanto, Bolívar vence as tropas realistas em Boyacá (1819), após o que a Colômbia se torna independente e o Libertador é nomeado presidente da nação. Graças a San Martín, Bolívar, Sucre e outros chefes libertadores, os países latino-americanos separam-se do decrépito Império Espanhol; também o Brasil consegue tornar-se independente de Portugal. Com as vitórias de Simón Bolívar na Pampa de Junin e de Sucre em Ayacucho, pode considerar-se terminado o domínio espanhol no continente americano.

Em Espanha, a sublevação de Riego em 1820 e a pressão dos liberais obrigam Fernando VII a jurar fidelidade à Constituição e a reabertura das cortes inicia um segundo período constitucional. Mas num tratado secreto celebrado entre a França, Áustria, Prússia e Rússia (Congresso de Verona) decide-se uma intervenção militar em Espanha, a fim de fazer abortar as aspirações liberais. O exército francês dos Cem Mil Filhos de S. Luís invade a Espanha e, após uma repressão terrível, restabelece o poder absolutista de Fernando VII. Aquele a quem antes haviam dado o cognome de *o Desejado* instala novamente a Inquisição com o nome de Juntas de Fé.

Estamos em 1824 e em Viena estreiam-se simultaneamente a *Missa Solene* e a 9.ª sinfonia; esta última fora



Museu de Arte, Liverpool/ Arquivo Salvat

Trabalhos no exterior de uma mina inglesa nos princípios do século XIX (Museu de Arte, Liverpool). O aumento da procura de carvão mineral, devido à sua utilização na indústria e nos transportes, tornou necessária a exploração intensiva das minas. Este fenômeno, que se iniciou na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, assinalou a passagem da organização socioeconômica do Antigo Regime para a da Idade Contemporânea. A condição indispensável para que esta revolução industrial se produzisse foi a chamada revolução agrícola, que teve duas conseqüencias fundamentais: um aumento de produtividade e a deslocação de parte dos camponeses para o sector industrial. Assim nasceu a sociedade de classes moderna. Essas classes podem reduzir-se basicamente a duas: burguesia e proletariado. O traço que as distingue é a propriedade dos bens de produção. Os conflitos provocados por este acontecimento tornar-se-iam o aspecto mais característico da revolução industrial.

Galeria de Arte Moderna, Dresde/ Arquivo Salvat

Escultura de Beethoven pelo artista alemão E. J. Hähnel, que se encontra exposta na Galeria de Arte Moderna, em Dresden.

concluída por Beethoven no ano anterior. Na Europa, o romantismo já penetrou em todos os países: alguns dos seus maiores representantes, como Goethe, Byron, Shelley, Schiller, Madame de Staël e Keats, já morreram; entretanto, começam a impor-se os nomes de Hugo, Manzoni, Stendhal e Espronceda.

Neste marco histórico, a vida de Beethoven, tão fértil como atormentada, aproxima-se do fim. Morre em Viena em 1827. Alguns meses mais tarde, morre em Bordéus Francisco Goya. Um ano após a morte de Beethoven, Hector Berlioz escreve a *Sinfonia Fantástica:* entra-se assim numa nova época da história da arte. Exatamente na mesma altura, o duque de Wellington, eterno adversário de Napoleão, é nomeado primeiro-ministro da Inglaterra, nação onde o processo industrial já entrou na fase crítica. Karl Marx, Abraham Lincoln, Fedor Dostoievski e Richard Wagner são ainda crianças quando tudo isto acontece.

Perfil biográfico

Capítulo 2

Beethoven: ascendência e infância

«Tinha sempre um ar grave; os seus olhos, muito vivos, pareciam geralmente sonhadores, devido à expressão um pouco triste e vaga e ao fato de estarem voltados para o alto [...] Os lábios pareciam fechados, mas a ruga que os marcava não era a de um misantropo. As pupilas tinham um tom cinzento-azulado e revelavam grande vivacidade. Quando agitava tumultuosamente o cabelo, havia nele, na verdade, algo de ossiânico e demoníaco.» É assim que o pintor August Klöber descreve Beethoven. E foi com os mesmos traços enérgicos e arrogantes que desenhou esse rosto expressivo, que provocava impressões tão contraditórias em todos os que o contemplavam.

«Quando se senta ao piano — escreve Sir John Russell —, parece que nada mais existe no mundo além dele e do instrumento. Se pensarmos que é surdo, parecer-nos-á impossível que consiga ouvir aquilo que toca. Quando toca muito suavemente, chega, por vezes, a não produzir qualquer som [...] O mais interessante é observar como, nele, a música passa da alma ao rosto. Parece ter sentimentos ousados e tempestuosos [...]»

Aspecto exterior

A personalidade de Beethoven, tal como a daquele outro surdo misantropo e genial que se chamou Goya, presta-se a estas águas-fortes vigorosas e dramáticas. A literatura romântica abusou desta caricatura de «gênio incompreendido». No entanto, Beethoven foi um homem admirado e respeitado pelos seus contemporâneos. «Era um homem de estatura média e compleição robusta — diz outro retratista —, cuja cabeleira cinzenta, exuberante como uma juba, formava verdadeiramente uma cabeça de leão; os olhos, penetrantes, inteligentes, observavam tudo o que se passava à sua volta; tinha movimentos vacilantes, como os de um sonâmbulo. Entrava, sentava-se à frente da sua caneca de cerveja, fumava um enorme cachimbo e fechava os olhos [...] Quando chegava, toda a gente lhe testemunhava o maior respeito [...]»

Os fisionomistas tentaram encontrar todas as perversões ou todas as virtudes no seu rosto.

Ludwig van Beethoven é uma personagem contraditória, fruto duma época conturbada e não menos contraditória. Nasce no mesmo ano em que Rousseau escreve as *Confissões*. Pertence, pela geração, a uma época de grandes ideais universais, de declarações de princípios apaixonadas, de confusas irmandades revolucionárias. Ao longo da sua vida, nunca abandona estes projetos de felicidade coletiva, de alegria criadora,

Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

O escritor genebrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), retratado em frente de sua casa de Ermenonville (gravura da época, de Mayer, Biblioteca Nacional, Paris). Nos seus escritos, Rousseau esboçou uma nova maneira de sentir a natureza e a paisagem, que se cristalizaria, mais tarde, na estética do romantismo. Afirmou também que a sociedade deve ser a resultante de um pacto ou associação entre seres humanos livres e dispostos a integrar-se numa comunidade a que todos devem respeito e obediência.

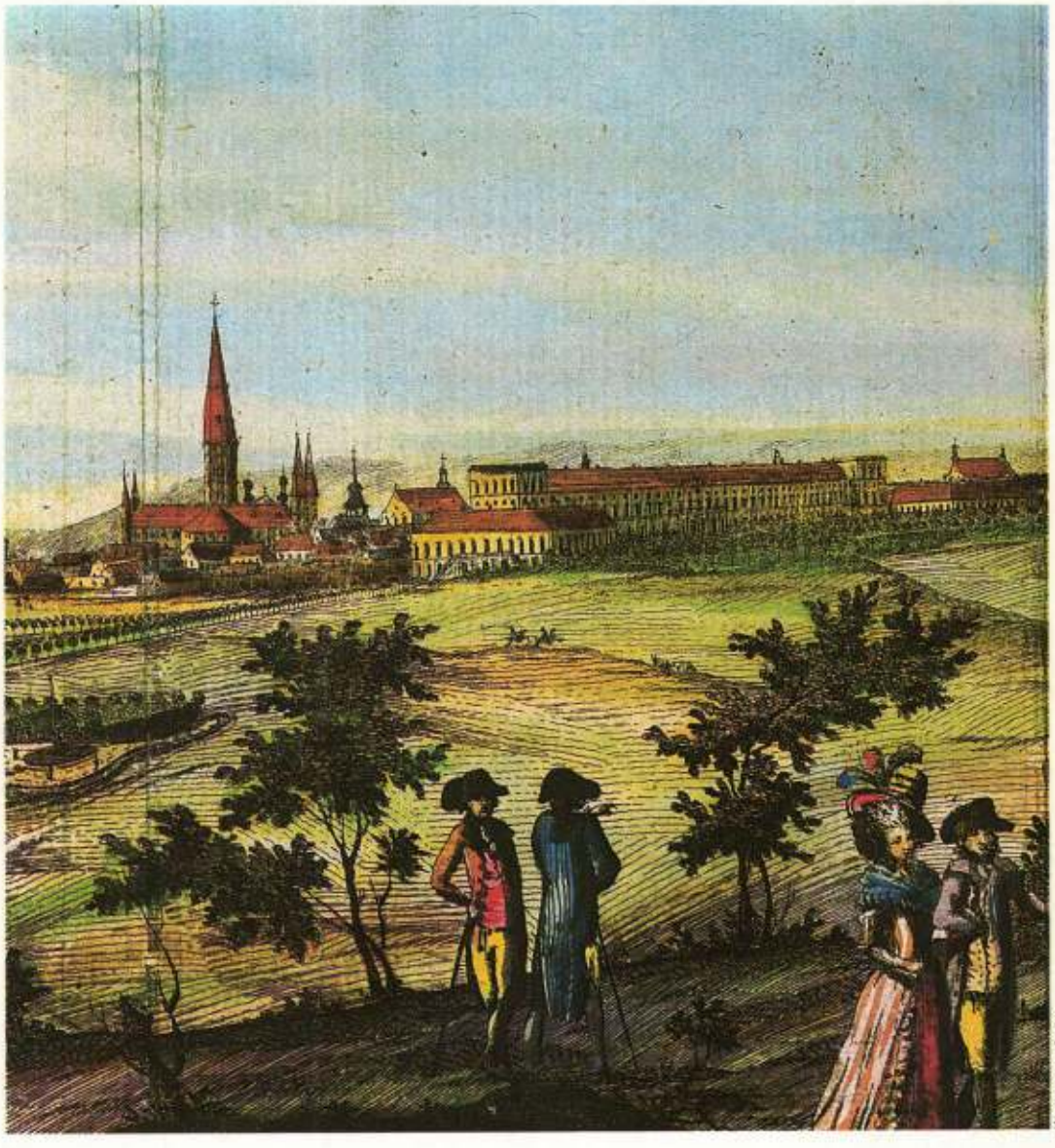
O avô de Beethoven, Louis, fixou-se em Bonn em 1732. Devido ao seu talento musical, ocupou naquela cidade o lugar de músico da corte e, mais tarde, o de mestre de capela do príncipe eleitor de Colônia, Clemens August. Com o fim de aumentar os seus rendimentos, Louis van Beethoven dedicou-se ao comércio de vinhos, fato que teve efeitos desastrosos na sua vida familiar, uma vez que sua mulher, Maria Josepha Poll, morreu alcoólica e o seu filho Johann adquiriu o hábito de beber. Louis morreu na noite de Natal de 1773. O seu neto Ludwig tinha apenas 3 anos de idade.

ɔhann van Beethoven, nico filho de Louis que tingiu a idade adulta, foi ımbém músico. Em equeno, fez parte do coro a capela do príncipe eleitor, nde, posteriormente, foi enor. Em 1767, casou com

Maria Madalena Keverich, filha do cozinheiro-chefe do eleitor de Tréveris e viúva, desde os 18 anos, de um criado do mesmo eleitor. Dos sete filhos deste casamento só sobreviveram três: Ludwig, Kaspar e Johann.

de otimismo humanitário. É quatro anos mais novo do que o pálido *Werther* e, tal como ele, sente-se infeliz e chega a pensar no suicídio. Admira Napoleão — como acontece com Byron, Balzac e todos os que nasceram nas últimas décadas do século —, mas repudia o seu ídolo quando o vê cingir a coroa imperial. Parece-lhe ser sempre a hora romântica de *A Marselhesa;* por vezes, quando compõe, julga ser um daqueles tribunos da plebe que arengavam às massas com o seu verbo inspirado e a sua música ressoa, então, como as palavras de Camille Desmoulins no meio da colunata clássica do Palais Royal: «Às armas, cidadãos, às armas!» «Se soubesse tanto de estratégia como de música, causaria sérios dissabores a Napoleão», disse, depois de haver repudiado o seu ídolo revolucionário.

Leva tão a sério o seu papel de discípulo de Rousseau que se veste como o bom selvagem dos contos românticos. Czerny, um dos seus discípulos mais fiéis, viu-o em 1801 disfarçado de Robinson Crusoe, com calças e casaco de pele de cabra e uma barba de vários dias. «Ao contemplar os campos — escreve Rousseau — invadia-me uma sensação que era um misto de doçura e tristeza, demasiado parecida com a minha idade e o meu destino [...] » No *allegro* da



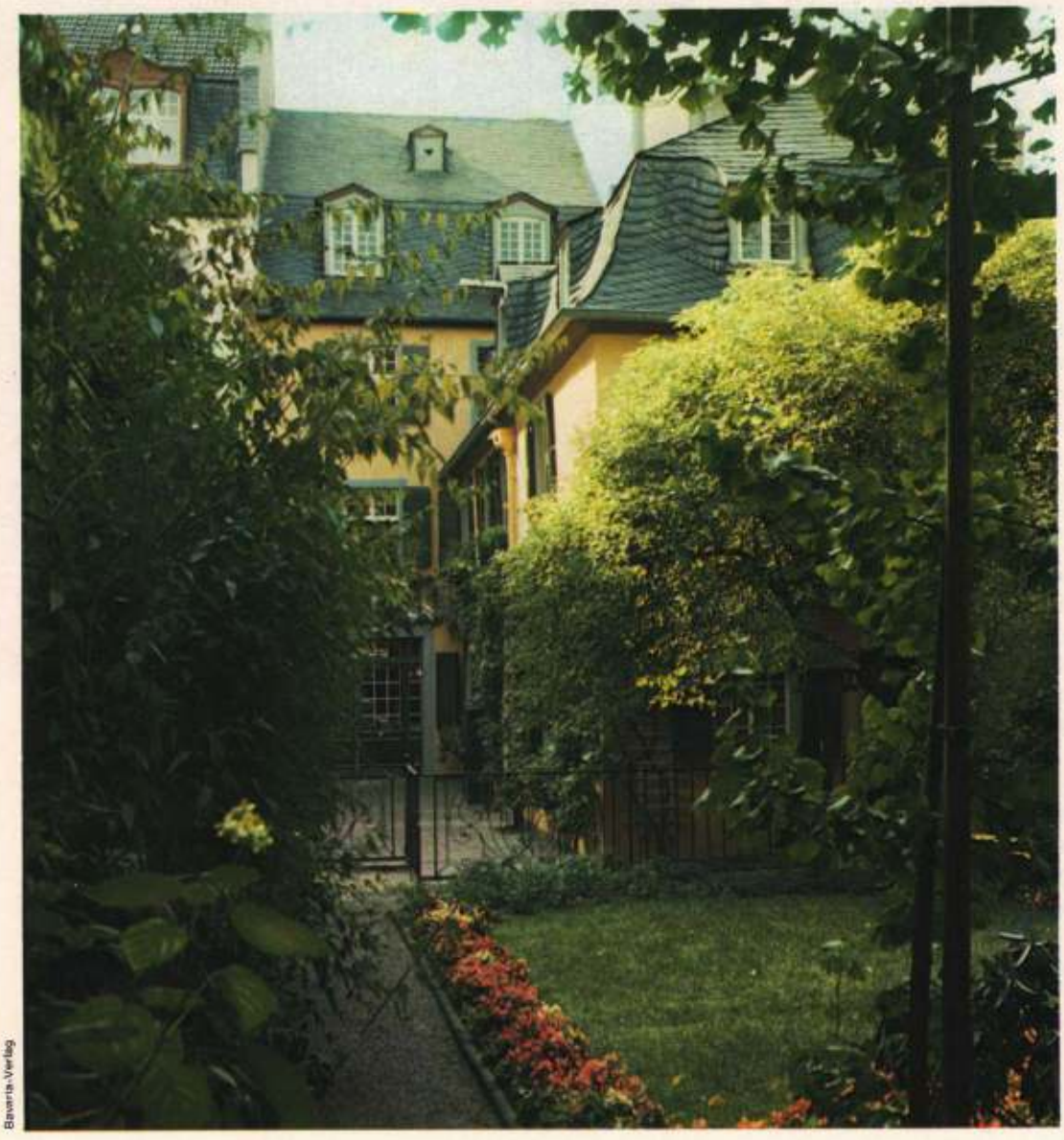
Westermann Archiv

Bonn (à direita), cidade natal de Beethoven, é um centro urbano antigo, situado na margem esquerda do Reno e cujas origens remontam à época romana. A vida artística da cidade, que foi residência dos príncipes eleitores de Colônia de 1273 a 1794, encontrava-se num dos seus pontos mais altos, sob o governo do arcebispo Clemens August, quando o avô de Beethoven, Louis, aí se estabeleceu, em 1732.

6.ª sinfonia, Beethoven canta «a serenidade que a contemplação dos campos desperta»; no rondó final, a alegria popular converte-se num misterioso estribilho que parece repetir a exclamação mais amarga do compositor: «Prefiro uma árvore a um homem.» Todavia, e apesar destas fraquezas trágicas, Beethoven compõe para a «humanidade»; nega-se a trabalhar para os príncipes ou mecenas; é o primeiro romântico independente que se entrega, para o bem e para o mal, aos seus sonhos universais.

Origem familiar

Parece estar definitivamente provado que a família Beethoven é oriunda da Holanda, onde os seus antepassados haviam cultivado a terra e gerido pequenos negócios. Durante muito tempo, o rasto do apelido perdia-se no avô do compositor, Louis van Beethoven, falecido em Bonn em 1773. A biografia de Alexander Wheelock Thayer, publicada em 1866, diz que esse Louis van Beethoven nascera em Antuérpia em 1712. Já no nosso século, precisamente em 1928, Raymond van Aerde descobriu no arquivo de Malines (Bélgica) um documento segundo o qual esse mesmo Louis van Beethoven, que posteriormente emigrará para a Alema-



Bavaria-Verlag

A residência da família Beethoven em Bonn era uma humilde mansarda de três divisões e que dava para o pátio traseiro de uma casa da Bonngasse. Aí nasceu Ludwig van Beethoven, em 17 de dezembro de 1770. Hoje em dia, a casa, que sofreu poucas alterações desde o tempo em que Beethoven nela habitou (veja-se, em cima, o aspecto original e, à esquerda, o atual), foi convertida em museu, onde se conservam várias recordações do ilustre compositor.

nha, seria natural da referida cidade, sendo filho de Michel van Beethoven, também nascido em Malines, em 1684. O descobrimento mais recente deve-se a outro holandês, Van Boxmeer; de acordo com este autor, teria vivido na mesma cidade, na segunda metade do século XVII, um tal Cornelius van Beethoven, que seria, portanto, pai de Michel van Beethoven, avô de Louis e tetravô do compositor.

Na época em que Louis van Beethoven chegou a Bonn, ou seja por volta de 1732, a cidade era um dos centros políticos da Alemanha. O território germânico, organizado numa confederação, era constituído por cerca de 200 estados, que diferiam hierarquicamente e em importância dentro da confederação. Neste leque de pequenas nações destacam-se os domínios de Mogúncia, Colônia e Tréveris, governados por príncipes-arcebispos. Dentro do eleitorado de Colônia, a cidade mais importante não era, porém, a capital, célebre centro comercial, que dava o nome ao principado, mas sim Bonn.

Louis van Beethoven habituou-se rapidamente ao estilo de vida alemão. Violinista virtuoso, começou ainda muito jovem a dirigir os coros da Igreja de S. Pedro, em Lovaina. Mais tarde muda-se para Bonn, onde ocupa o cargo de *Hofmusicus* (músico da corte). O príncipe Clemens August admira o seu talento e nomeia-o *Kapellmeister* (mestre de capela) da corte, mas, de acordo com a mais sólida tradição burguesa, Louis não aceita viver apenas dos magros proventos que a música lhe proporciona. Monta um negócio de vinhos e casa com uma alemã doce e melancólica, Maria-Josepha Poll, que o ama tanto pelos seus dotes musicais como pela adega bem fornecida. Desta união nasce um filho, Johann, que herda do pai o dom de violinista e de sua mãe o vício da bebida.

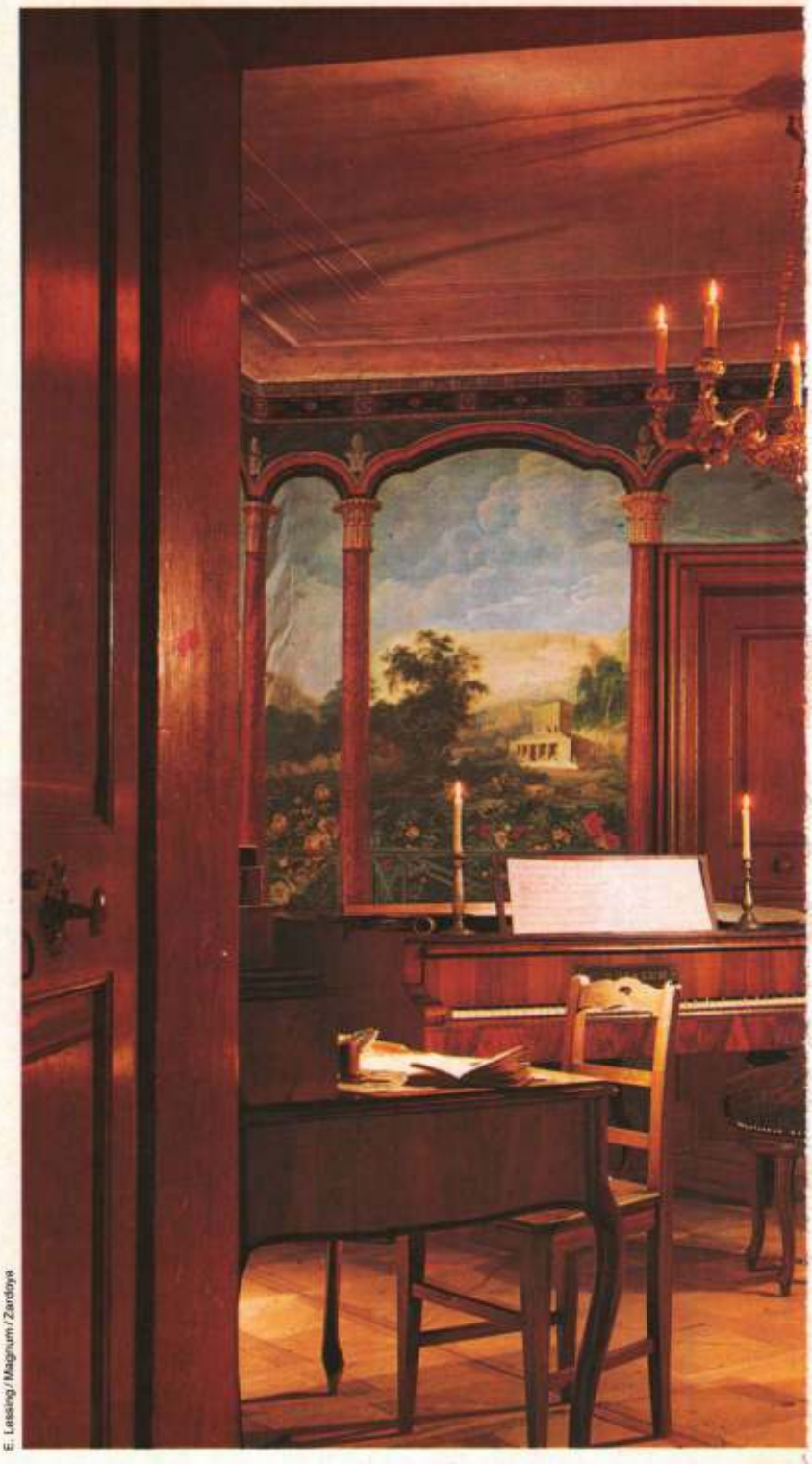
Os primeiros anos em Bonn

Aos 12 anos, Johann ingressa na capela do príncipe como membro do coro e, alguns anos depois, ocupa o lugar de tenor. Em 1767, contra a vontade de seu pai, casa-se com Maria Madalena Keverich, que não conseguirá levá-lo a endireitar a sua vida desordenada. Filha do cozinheiro da corte de Ehrenbreitstein, havia já sido casada com um mordomo. A princípio desgostoso pelo fato de a nora ser de baixa condição social, Louis van Beethoven acabou por se lhe afeiçoar, devido ao seu temperamento doce e bondoso. Do casamento de Johann e Maria Madalena nasceram sete filhos, dos quais quatro morreram durante a infância; chegaram à idade adulta três: Ludwig, o mais velho, Kaspar Anton Karl e Nicolas Johann.

A família vive numas águas-furtadas discretas da Bonngasse, que serão o primeiro observatório donde o pequeno Ludwig van Beethoven contemplará o Reno.

Seu pai não ganha o suficiente com o emprego na corte e a infância de Ludwig decorre num ambiente boêmio e sórdido, dominado por preocupações econômicas. O pequeno Ludwig cedo conhece a humilhação de ir à polícia identificar o pai entre os ébrios detidos.

Louis van Beethoven morreu em 1773, quando seu neto Ludwig tinha apenas 3 anos de idade. Embora o jovem Beethoven mal tenha conhecido o avô, sempre sentiu por ele uma enorme estima e admiração. Quan-



E. Lessing/Magnum/Zardoya

O piano é um instrumento cuja evolução se deve, em grande parte, à colaboração estreita e eficaz entre compositores e intérpretes, por um lado, e fabricantes, por outro. Entre os primeiros, Beethoven ocupa um lugar de destaque como inspirador de uma série de melhorias introduzidas no seu mecanismo. Os irmãos Erard, de Paris, Broadwood, residente em Londres, e os alemães Graf e Streicher construíram instrumentos para ele, adaptados às suas exigências. Beethoven ganhou a fama de destruidor de pianos. Isso talvez se deva à sua preferência por pianofortes de tipo inglês, de mecanismo mais resistente e construção mais sólida. No entanto, essa fama pode também ter surgido devido à sua surdez progressiva, que o obrigou a encomendar pianos especiais.

Em 1818, August von Klöber pintou um retrato a óleo de Beethoven que não chegou aos nossos dias, mas de que podemos fazer idéia pelos esboços preparatórios que se conservam na Beethoven-haus — a casa natal de Beethoven, em Bonn. Segundo se depreende destes esboços — dos quais damos, embaixo, um pormenor das mãos —, Klöber captou a imagem idealizada de um artista romântico, a quem a inspiração distanciou dos comuns mortais. O próprio Klöber descreve assim Beethoven nas suas memórias: «Durante os meus passeios em Mödling [no verão de 1818] encontrei Beethoven várias vezes. Era curioso observá-lo, com as pautas de música numa mão e um lápis na outra. Detinha-se, como se escutasse alguma coisa, erguia os olhos, baixava-os e escrevia umas notas no seu caderno. Tinham-me prevenido de que, se o visse nesse estado, o melhor seria não me dirigir a ele nem tentar chamar a sua atenção, pois ficaria irritado e mostrar-se-ia muito desagradável.»

do se mudou para Viena na última década do século XVIII, pediu à família que lhe enviasse, juntamente com os seus pertences, um retrato do avô, a quem dedicava especial afeto.

A infância de Beethoven não pode comparar-se com a de Mozart ou a dos filhos de Bach. Vive a música desde pequeno; porém, não a sente como uma expansão serena da vida, mas como um baluarte cuja conquista exige sangue, suor e lágrimas. Nele, a vontade fortalece-se antes do desejo. «O gênio sem coração é um contra-senso — escreve Mozart, pouco antes de conhecer o jovem Beethoven. — Nem a inteligência nem a imaginação nem as duas juntas fazem o gênio. Só o amor pode fazê-lo.» Mozart é já um homem maduro, de 31 anos, formado na doce sabedoria da arte, mas Beethoven, rebento genial de um lar tumultuoso e boêmio, quer conquistar a musa com as armas na mão, como aqueles heróis romanos que fascinaram a sua imaginação infantil.

A vida em Bonngasse

Johann van Beethoven, filho de Louis e pai de Ludwig, passou à história como um ser mau, réprobo e licencioso, explorador vulgar do talento do filho. É quase impossível refutar este estereótipo, uma vez que, durante toda a sua vida, deu abundantes provas de

Na segunda metade do século XVIII, a escola de piano de Viena, cujo principal representante foi, sem dúvida, Wolfang Amadeus Mozart, distinguia-se pelo seu estilo gracioso, delicadamente articulado e elegante. Um dos lemas de Mozart era «expressão e bom gosto» na execução. Em 1792, a sociedade vienense foi rapidamente conquistada pelo espírito fogoso e a força explosiva das interpretações do jovem Beethoven. Na imagem da esquerda, um quadro de Carmontelle, que representa Mozart, sentado, tocando espineta, enquanto seu pai o acompanha ao violino e a irmã canta.

intolerância, baixeza moral e desprezo pela família. Funcionando como um contrapeso do carácter violento do pai, Maria Madalena, que tinha uma natureza terna e afetuosa, foi um refúgio constante para o pequeno Ludwig. Desde muito cedo, Johann apercebeu-se de que, embora não sendo possuidor de um talento inato, seu filho tinha uma habilidade inegável para a arte da interpretação. A tradição deixou-nos narrativas sinistras, segundo as quais o pai encerrava o filho durante horas numa sala cujo único móvel era um piano, não o deixando sair enquanto não provasse ter aprendido as lições do dia. Pode haver um certo exagero nessas histórias, mas o que parece ser certo, porque o próprio Beethoven se encarregou de o referir em adulto, é que o jovem Ludwig não tinha uma predisposição natural para a música. Por outras palavras, a facilidade com que executava no teclado as várias peças musicais não era derivada de um entusiasmo vocacional pela arte dos sons, ao contrário do que acontecera, alguns lustros antes, com Mozart, outro menino-prodígio explorado pelo pai. Para o pequeno Beethoven, os estudos musicais eram uma imposição, um dever, mais do que um desejo. É muito possível que Johann van Beethoven se tenha inspirado no exemplo, já citado, de Leopold e Wolfgang Amadeus Mozart: o pai convertido em empresário de um filho excepcionalmente dotado. A primeira tentativa de exploração que conhecemos deu-se quando Ludwig tinha 7 anos (março de 1778). Johann organizou um concerto em que participariam dois alunos seus, um deles cantor e o outro «o meu filhinho de 6 anos de idade». Como se vê, o astuto Johann achou por bem tirar um ano ao filho, para que as suas interpretações fossem consideradas ainda mais «prodigiosas» pelo público. Convém, no entanto, assinalar que essa ausência de predisposição inata para a música seria compensada com vantagem pela capacidade integradora de Beethoven, que não só converteu em refúgio íntimo da sua personalidade o que, num dado momento, pode ter sido um suplício (a aprendizagem musical), como desenvolveu o seu instinto criador a um nível genial, num processo que não recusou, por vezes, o autodidatismo.

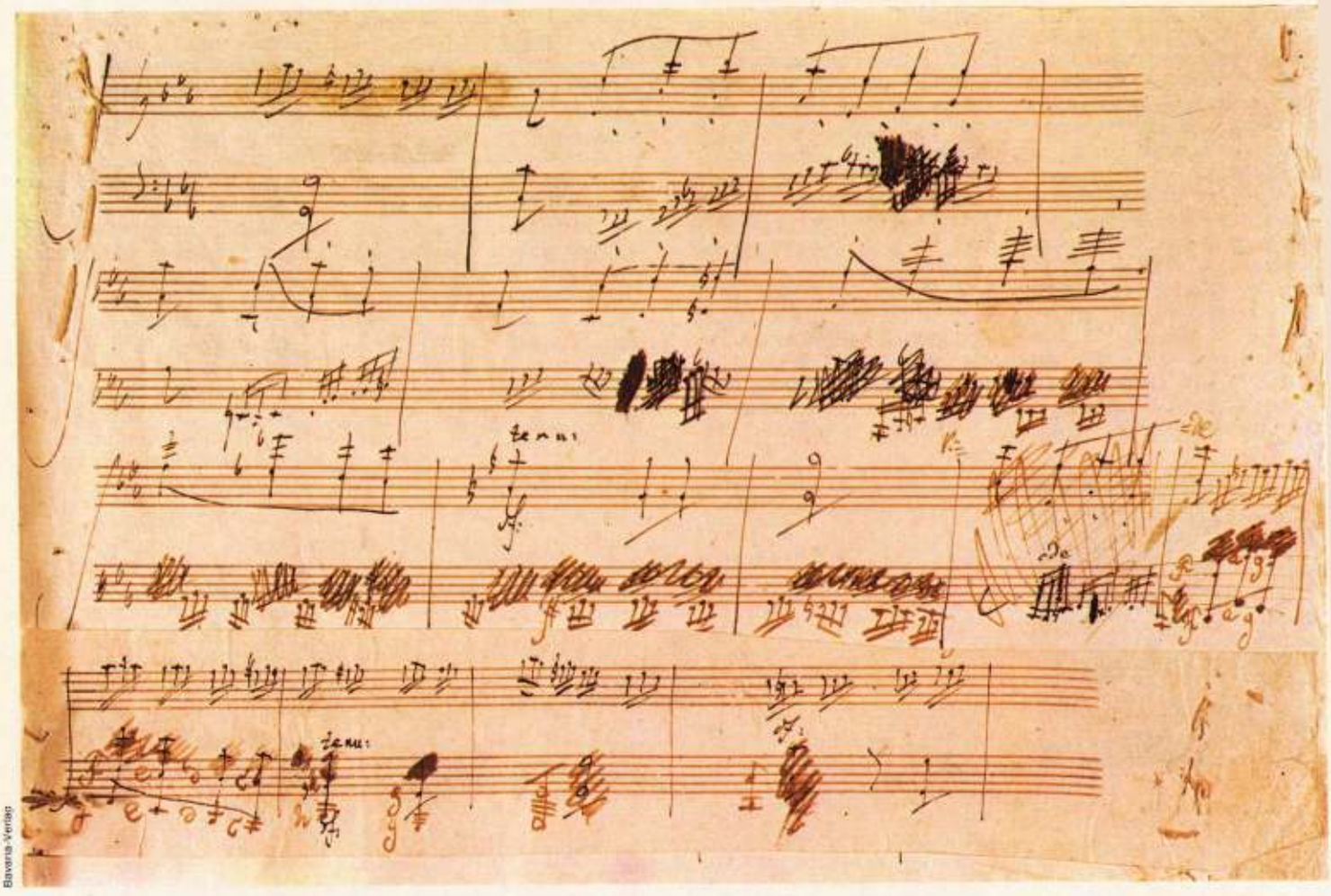
Como a formação do pai não era tão completa como seria de desejar, a educação do pequeno foi confiada a um flautista chamado Pfeiffer, que vivia na mesma casa em Bonngasse e cultivava o *allegro cantabile* da bebida.

Mas o velho Johann, aparentemente tão duro, é incapaz de ensinar ao filho a disciplina rigorosa do trabalho. Naquela casa, tudo se passa de acordo com os ventos do humor ou da inspiração. A própria ternura se manifesta de uma forma desordenada, como os acordes de violino numa taberna *tzigane*. No dia do aniversário de Maria Madalena, dona e alma da casa, organizava-se um autêntico turbilhão, que não deixava dormir os vizinhos. «Maria Madalena deitava-se muito cedo na véspera — escreve uma testemunha insone. — Toda a gente chegava no meio do maior silêncio. Afinavam-se os instrumentos e acordava-se a Sr.ª Beethoven, que, depois de se vestir, se instalava debaixo do dossel onde se encontrava, rodeado de flores, o retrato de Louis van Beethoven. Sentava-se numa bela cadeira forrada, após o que começava a soar uma música magnífica que era ouvida por toda a vizinhança. Os vizinhos, que já se preparavam para dormir, ficavam subitamente sem sono [...]»

Ludwig habituou-se a viver assim, no meio de contradições, passando da maior severidade à maior tolerância, da maior tragédia à maior alegria. Com o rolar dos anos, tornar-se-á o gênio dos grandes contrastes, o músico que mais perigosamente se aproximou dos limites da medida.

Capítulo 3
As primeiras sinfonias

Mahler, Jean Sibelius, Piotr Ilich Tchaikovski, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn e, mais recentemente, Dimitri Chostakovitch e Havergal Brian foram simultaneamente grandes compositores e grandes orquestradores, mestres da técnica da construção sinfónica e também mestres da arte da instrumentação ou

liams, Sérguei Prokofiev Hans Werner Henze ou Sérguei Rachmaninoff são compositores em que a faceta cromática tem maior peso do que as idéias musicais consideradas em si mesmas. Isto também não quer dizer que estes autores sejam bons orquestradores e músicos vulgares, só que é impossível imagi-

Bavaria-Verlag

Beethoven deixou-nos uma vastíssima obra de caráter orquestral. Ao referir a sua contribuição para a orquestra, é uma tentação comum citar apenas as sinfonias, os concertos e algumas aberturas. Esta atitude pressupõe, contudo, o injusto esquecimento da de modo nenhum desprezável quantidade de obras de circunstância compostas pelo músico de Bonn: peças de *ballet* e música de dança, composições dramáticas ou poemas sinfónicos, aos quais há que juntar, se a classificarmos de «orquestral», a música de caráter militar: marchas, polacas, escocesas...

Sinfonista ou orquestrador?

Podemos considerar Beethoven um dos mestres da arte da orquestração? Embora, à primeira vista, o possa parecer, esta pergunta nada tem de ocioso. Ainda que seja só pelas suas sinfonias, há um acordo tácito universal em situar Beethoven entre os «grandes» da música orquestral. Ora, uma coisa é chamar *bom sinfonista* a um autor e outra é classificá-lo de *bom orquestrador*. As duas facetas não têm de ser necessariamente sinónimas nem de coexistir num mesmo compositor. Essa coincidência deu-se muitas vezes na história da música: Gustav

livre combinação dos cromatismos sonoros. Pelo contrário, noutros autores predomina uma faceta sobre a outra: Johannes Brahms, Robert Schumann e Antón Dvorak, bem como Antón Bruckner e Franz Schubert, são exemplos notáveis de uma maior sabedoria no terreno da exposição ideológica do que no da modelação sonora. Não se pretende dizer com isto que os autores citados sejam maus instrumentistas; trata-se apenas de reconhecer que a sua capacidade criadora é superior àquilo que poderíamos chamar a sua «habilidade decorativa». *A contrario sensu*, músicos como Ralph Vaughan Wil-

Em 1804, Beethoven compôs duas das suas mais famosas sonatas de piano: a chamada Waldstein *ou* Aurora, *em dó maior, op. 53, e a conhecida por* Apassionata, *em fá menor, op. 57. Ambas surpreenderam o público pela ousadia da técnica pianística e, sobretudo, pela novidade do delineamento instrumental que implicou na sonata de piano uma revolução comparável à que a* Heróica *representou no campo da sinfonia. Em cima, um fragmento autógrafo da citada sonata* Waldstein, *por onde se pode ver claramente que Beethoven não compunha num arranque, pois costumava interromper as suas obras e submetê-las a um lento e minucioso trabalho de correção.*

nar a 3.ª sinfonia de Prokofiev ou a *Sea Symphony*, de Vaughan Williams, sem os seus excepcionais atributos orquestrais. Pelo contrário, não é tão difícil pensar no primeiro andamento da 2.ª sinfonia de Brahms ou no *scherzo* da 7.ª sinfonia de Dvorak sem ter de os associar obrigatoriamente a determinado instrumento ou família de instrumentos.

De acordo com o exposto, em qual das esferas indicadas se deve incluir Ludwig van Beethoven? Beethoven é um mestre da forma, do som ou de ambas as coisas ao mesmo tempo? Num importante estudo sobre o compositor, William McNaught estabeleceu esta diferença esclarecedora: «Uma partitura normal para orquestra apresenta dois tipos de música [...], uma que contém uma idéia musical em si mesma ou que adquire uma boa parte da sua natureza musical pela apresentação orquestral e outra constituída por passagens que foram criadas para manter e completar a trama da composição e apenas são orquestradas porque fazem parte de uma obra orquestral. Nesta tarefa de adaptação do material, um grande compositor e um orquestrador profissional podem encontrar-se ao mesmo nível e em pé de igualdade, *e nem sempre é o grande compositor quem sai favorecido da comparação.*»

Um grande compositor

Cremos que não será descabido afirmar, invocando os nomes de dois orquestradores profissionais, e ao mesmo tempo grandes compositores, que um bom número de passagens do *corpus* orquestral de Beethoven soaria melhor se Mozart ou Haydn se tivessem encarregado da sua adaptação instrumental. Esta afirmação «herética» pode ser documentada. Vejamos um exemplo. Tomemos o segundo andamento, *andante con moto*, da 5.ª sinfonia. Entre os compassos 115 e 123, Beethoven expôs uma dupla idéia musical. As cordas graves, violoncelos e contrabaixos entoam em semicolcheias uma variação do tema principal do andamento, tratado por diminuição, enquanto o resto da orquestra — flautas, oboés, clarinetes, fagotes, trompas, trombetas, timbales, primeiros violinos, segundos violinos e violetas — traça inexoravelmente, sobre a frase das cordas graves uma sucessão de simicolcheias, que estabelece um desenho rítmico sob o qual se esconde, como elemento soterrado, o motivo inicial da sinfonia. Ambas as idéias, a das cordas graves e a exposta pelo resto da orquestra, estão assinaladas na partitura por um *forte*. O dilema surge quando um maestro pretende que as duas manifestações sejam ouvidas em simultâneo, com clareza: se não alterar a dinâmica estabelecida por Beethoven, na maioria dos casos o *tutti* orquestral abafará a voz das cordas graves e, para que estas se ouçam, não restará outra alternativa a não ser reduzir o volume sonoro do resto da orquestra ou obrigar os violoncelos e contrabaixos a executaram a sua parte com uma intensidade duas vezes superior à estabelecida por Beethoven. O problema poderia ter sido solucionado reduzindo o contingente orquestral que interpreta a seção rítmica, alterando as dinâmicas de um e de outro lado ou fazendo que as duas partes fossem executadas por duas famílias instrumentais distintas, o que evitaria a confusão dos sons. Em gravação discográfica é freqüente escutar-se esta passagem com clareza e sem problemas de obstrução de vozes, uma vez que as técnicas de gravação em várias pistas e a diferenciação de microfones permitem uma clarificação artificial.

Franz Joseph Haydn, por J. Zitterer. Ao regressar de Londres, no verão de 1792, Haydn passou por Bonn, onde lhe apresentaram o jovem Beethoven, que aceitou como aluno em Viena.

Historisches Museum, Viena

À direita, gravura da autoria de Carl Schütz, representando a Michaelplatz de Viena, em 1789. Na época, a cidade era não só a capital da Áustria, mas também o centro nevrálgico de todo o mundo germânico.

Mas este artifício não é possível nas interpretações ao vivo.

Não é oportuno nem científico entrar aqui num jogo de ficção científica musicológica, mas também não são necessários dotes de futurologia retroactiva especiais para imaginar a maneira como um Joseph Haydn, que nas suas sinfonias 82 a 87 utilizou um esquema equivalente ao proposto por Beethoven na sinfonia em dó menor, teria desenvolvido esta passagem, mantendo as duas idéias musicais que referimos. Por outro lado, existe uma semelhança entre este trecho e um de estrutura idêntica apresentado por Haydn no último andamento da sua sinfonia *A Galinha*, em que os baixos interpretam um tema de fundo, enquanto outra secção da orquestra ataca uma sucessão de acordes. Aí, Haydn optou por deixar exclusivamente às trombetas, flautas e timbales o *ostinato* rítmico. Beethoven poderia ter adotado uma solução

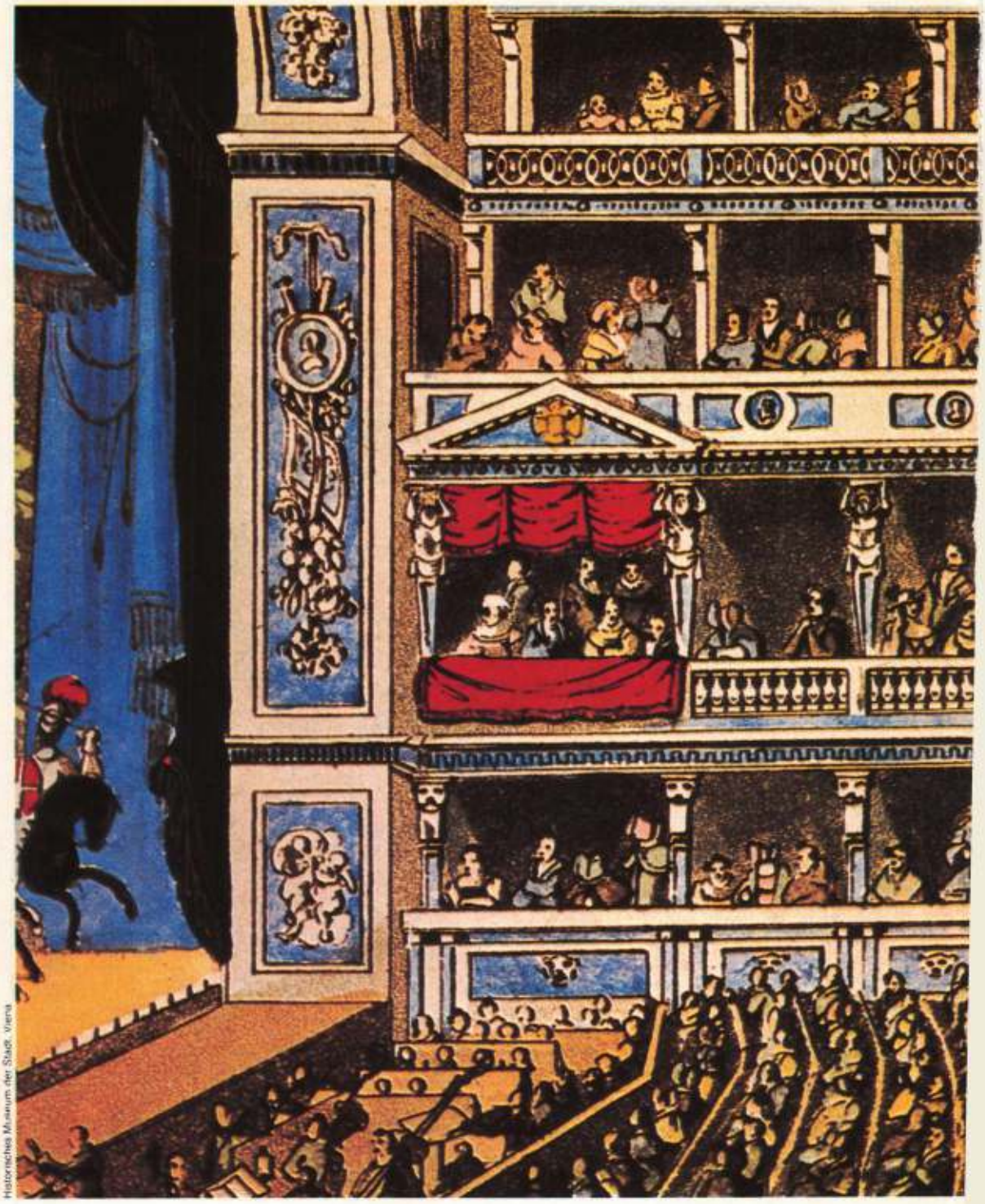
Pintura de Moritz von Schwind intitulada A Sinfonia, *que se encontra na Neue Pinakoteek de Munique. Na parte inferior do quadro, um busto de Beethoven preside à cena do concerto, o que parece sugerir que o artista considerava o compositor como a encarnação do conceito de sinfonia. Moritz von Schwind (1804-1871), um dos artistas mais representativos do romantismo austriaco, pertenceu, quando jovem, ao círculo de amigos de Schubert e são muito numerosas as suas pinturas e desenhos que têm como tema cenas da vida deste compositor.*

parecida, uma vez que, no andamento em questão, o problema da clareza se põe não devido ao som estentóreo dos metais — que, em virtude do seu brilho e contraposição de tessitura muito aguda, não criam problemas de equilíbrio em relação ao som das cordas graves —, mas sim pelo fato de famílias instrumentais, também com qualidades cromáticas escuras, se sobreporem aos metais e criarem um efeito de opacidade relativamente aos violoncelos e contrabaixos, ao reforçar a cor e não o som. É o que se passa com a intervenção no *ostinato* de fagotes, clarinetes, violetas e, em parte, dos próprios oboés, que, de uma forma inconsciente, ajudam a criar uma colaboração suplementar. É evidente que, ao solicitar a contribuição maciça da orquestra, Beethoven pretendeu acentuar ainda mais a força do seu verbo musical e, neste sentido, o seu vigor e a sua acuidade são, sem dúvida, superiores às que Haydn poderia ter previsto. Mas surge o problema do equilíbrio, a que Beethoven parece não haver dedicado especial atenção. Além disso, não se trata de um caso isolado. Em quase todas as sintonias do ciclo beethoveniano se levantam problemas idênticos.

O tratamento orquestral

Por conseguinte, pode afirmar-se que não existe em Beethoven um sentido orquestral que se poderia denominar «secundário», ou seja, que só dificilmente se podem considerar as suas partituras modelos acabados de «artesanato instrumental». Em contrapartida, este sentido artesanal é evidente e até esmagador no Beethoven pianista ou no autor dos quartetos. Beethoven é, sobretudo, um mestre do sinfonismo, se entendermos este conceito não no sentido de «pessoa-que-escreve-sinfonias», mas no de figura criadora cujo sentido orquestral se baseia na conjunção simultânea da idéia musical e da idéia instrumental.

É forçoso referir que Beethoven não aumentou o quadro orquestral ou a composição da orquestra. As nove sinfonias poderiam ter sido executadas pela mesma formação requerida por Mozart para *A Flauta Mágica*, salvaguardados alguns pormenores menos importantes. E esta afirmação não é gratuita: os «aumentos» introduzidos por Beethoven reduzem-se a uma terceira trompa na *Heróica* e a duas trompas e dois percussionistas adicionais na 9.ª sinfonia. O aumento quantitativo não vai muito mais longe na partitura do *Fidélio*, onde Beethoven se limita a indicar a sobreposição, em relação à orquestra mozartiana de *A Flauta Mágica*, de uma terceira e quarta trompas na seção dos metais. Mas esta maneira de encarar a questão não é totalmente correta, e aqui entra em jogo a distinção, anteriormente feita, entre os dois tipos de orquestração: o que se baseia nas idéias musicais e o que é determinado pela capacidade artesanal do compositor de sustentar o edifício criativo. Se, de um ponto de vista *formal*, Beethoven não foi mais longe do que Mozart ou Haydn, quando chega o momento de definir o esquema orquestral da suas obras sinfônicas, a constituição das mesmas, a tensão que emana dos pentagramas, a corporização das idéias mestras que geram o fenômeno sonoro e, enfim, a formação do plano *material* destas obras exigem recursos orquestrais superiores aos de que necessitavam Haydn e Mozart. A seção das cordas e, mais concretamente (para voltarmos ao exemplo já citado), a família dos baixos, violoncelos e contrabaixos, escolhida por Mozart para a sinfonia *Júpiter* ou por Joseph Haydn



Historisches Museum der Stadt, Viena

para a sinfonia *Londres*, são insuficientes para traduzir o «esforço» sonoro que Beethoven imprimiu à partitura da sua sinfonia em dó menor, não só no ponto referido a título de exemplo, mas em momentos como o próprio começo da sinfonia, o *fugato* utilizado como trio no terceiro andamento ou todas as intervenções daquela seção no *finale*.

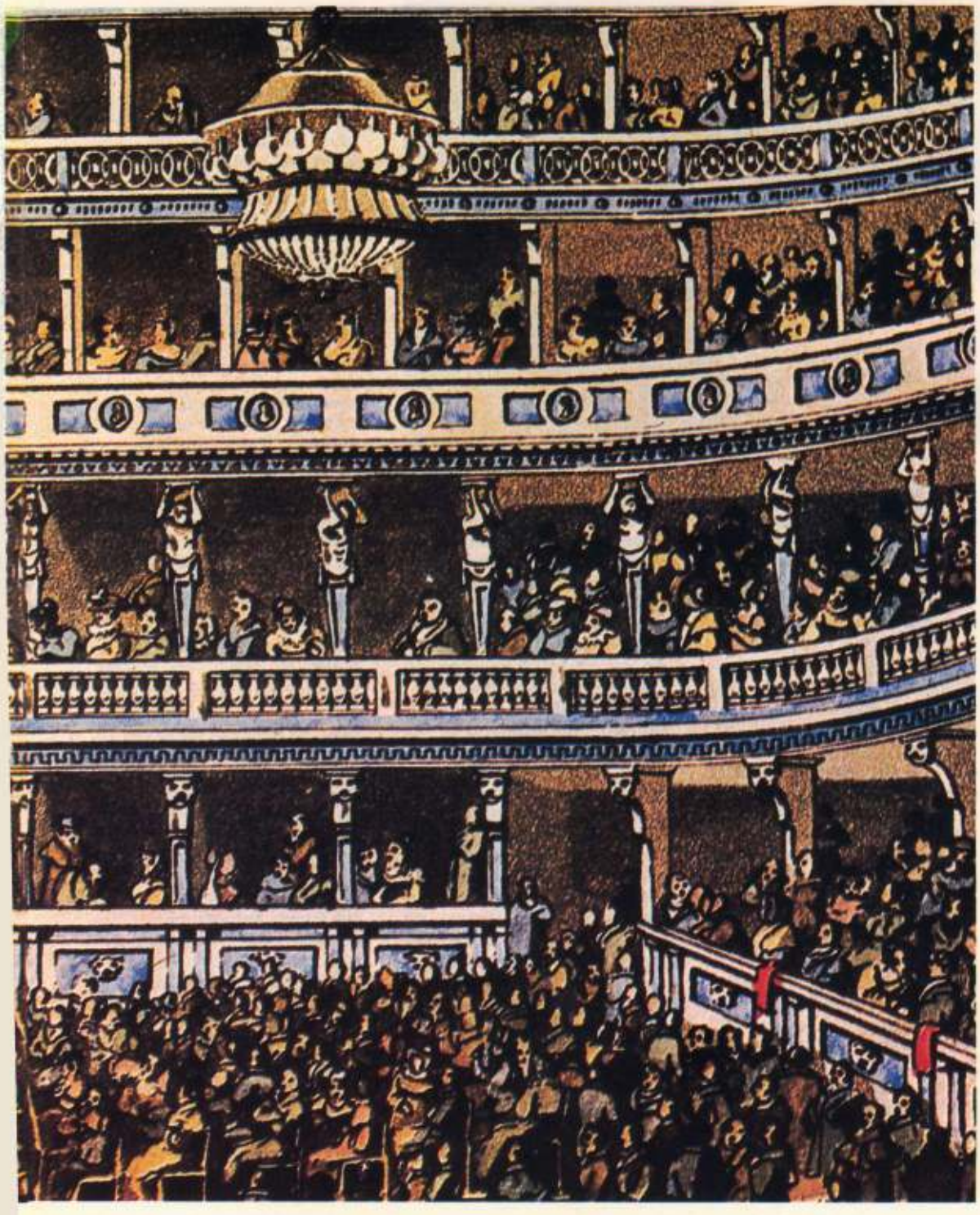
Embora Beethoven não tenha nunca feito exigências numéricas fora do comum ao *escrever* a sua música, a verdade é que concebeu estruturas musicais que obrigam o intérprete a aumentar o número de instrumentos da orquestra.

Os instrumentos solistas

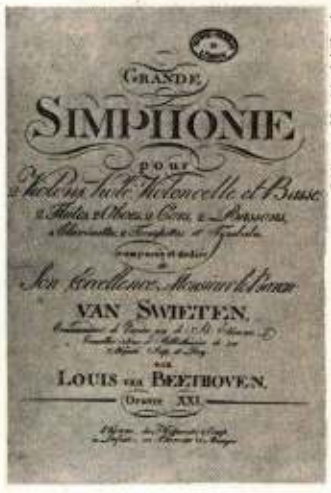
Há que referir a perfeição técnica que Beethoven exige dos seus solistas. Não aludimos aqui à escrita «solística» dos concertos, que, em especial no campo pianístico, apresenta uma dificuldade considerável, mas sim à capacidade de execução técnica que Beethoven reclamava dos músicos da sua orquestra. Um intérprete de fagote dos princípios do século XIX, ou seja, um executante potencial das sinfonias de Mozart ou Haydn, deve ter ficado quase apoplético ao ser colocado perante as linhas escritas por Beethoven para este instrumento no *finale* da 4.ª sinfonia. Do mesmo modo, um clarinetista não virtuose pode ter-se sentido à beira de um colapso ao atacar as escalas do terceiro andamento da *Pastoral*. Todavia, Beethoven reservou as maiores exigências técnicas aos executantes de trompa. Como todos os compositores da sua época, viu na trompa um instrumento limitado, em que podiam obter-se notas inacessíveis ao registo normal, mediante artifícios que dependiam da capacidade natural do intérprete do momento. O que é surpreendente é o fato de Beethoven não só ter exigido estas técnicas com muita freqüência, mas também de o ter feito em trechos particularmente «a descoberto», onde qualquer falha do instrumentista fica inteiramente exposta. Um exemplo do que acabamos de referir é o trio do *scherzo* da *Heróica*. Porém, o que ainda hoje nos impressiona é apercebermo-nos de que, apesar do avanço da técnica de construção destes instrumentos, devido à introdução dos pistões, continua a constituir um desafio para qualquer intérprete dos nossos dias a execução do referido trio da 3.ª sinfonia e bem assim a parte da quarta trompa no *adagio* da 9.ª Estas imposições técnicas exageradas traduzem-se num aumento da capacidade dos músicos. Tal como, posteriormente, Berlioz ou Wagner, e, mais recentemente, Mahler, Schönberg ou Stravinski, Beethoven é um dos compositores que mais obrigaram os músicos da orquestra a desenvolver o seu virtuosismo.

Predomínio da idéia

Na música orquestral beethoveniana, e particularmente no ciclo das nove sinfonias, está subjacente, noutro plano, a *superação da forma por meio da idéia*, conceito que foi explicado, de forma magistral, por Irving Kolodin. Durante décadas, Beethoven foi considerado o grande artífice da forma, o grande construtor de estruturas



Palco e platéia do Teatro an der Wien, um dos mais importantes de Viena, construído, entre 1798 e 1801, pelo empresário Emanuel Schikaneder. Várias obras de Beethoven foram aí estreadas, entre elas a 3.ª sinfonia Heróica, *a 7 de abril de 1805, a ópera* Fidélio, *a 20 de novembro do mesmo ano, o* concerto de violino e orquestra, *a 23 de dezembro de 1806, e a 6.ª sinfonia* Pastoral, *a 22 de dezembro de 1808.*

Bayerisches Nationalmuseum, Munich

Biblioteca Municipal, Lübeck

Em cima, capa da 1.ª sinfonia em dó maior, op. 21, de Beethoven. Esta obra, que se estreou em Viena em 2 de abril de 1800 e foi publicada, um ano depois, na mesma cidade por Hoffmeister, é dedicada ao barão Gottfried van Swietten (1734-1803), um diplomata amigo de Haydn, assim como de C. P. E. Bach, Mozart e Beethoven. À esquerda, pormenor de um quadro de Peter Jakob Horemans (1772), onde aparecem representados diversos instrumentos musicais daquela época.

capazes de albergar o edifício sinfônico, o consolidador do princípio da sonata, o músico que levou ao ponto mais alto o princípio do contraste temático. É inegável que isto se aplica a Beethoven e tem uma manifesta importância, mas não tudo. Beethoven aperfeiçoou, reformulou e ampliou os conceitos da estrutura sinfônica e do princípio da sonata enunciados por Haydn e, posteriormente, por Mozart, mas, por sua vez, e numa evolução musical sem precedentes — e poucas vezes repetida —, desenvolveu um trabalho desmistificador e até desintegrador daqueles cânones estruturais. Beethoven *não serviu* a forma sonata, tal como também não serviu a forma sinfonia da maneira como a historiografia refere; *serviu-se* destes processos para elaborar o seu próprio cosmos musical. Convém não esquecer que, durante o século XIX, se verificou uma obsessão de *ir mais além* da 9.ª sinfonia. Essa tentação manifesta-se em Mendelssohn (sinfonia *Lobgesang*), é olhada de soslaio por Schumann e Brahms, desvanece-se em Schubert e Dvorak, sente-se como tentação de fundo em Bruckner, desvia-se para outros rumos em Berlioz (sinfonia *Romeu e Julieta*) e chega a encarnar-se, dramática e desmedidamente, no sinfonismo de Mahler. Não se trata aqui do aspecto meramente «coral» da 9.ª, mas sim da sua dimensão, que supera a forma tradicional, da sua capacidade envolvente, da sua potencialidade de ser *muito mais* do que uma simples estrutura sonora: uma filosofia, uma concepção do mundo, uma denúncia, um manifesto, um postulado, um ato revolucionário... As possibilidades são quase infinitas. Quando, em 1895, Mahler escreve — como Kolodin acertadamente nos recorda —, «para mim, o termo *sinfonia* significa a possibilidade de criar um mundo com todos os meios técnicos disponíveis», a essência da mensagem de Beethoven encontrou um herdeiro. Esta idéia é fundamental para uma adequada compreensão do fenômeno beethoveniano. Na verdade, no seu ciclo sinfônico, o músico de Bonn deu mostras de aspirações insuspeitadas de evolução: formou-se no classicismo vienense, adotou-o, deu-lhe a sua contribuição, ultrapassou-o, foi precursor e depois figura cimeira do romantismo, sentiu e viveu como protagonista o movimento romântico e, finalmente, na 9.ª ou nos últimos quartetos, esboçou as primeiras manifestações de um «sentido abstrato» (por oposição ao figurativo) na arte musical. No nosso século, este sentido tendeu para o expressionismo, o neoclassicismo, o formalismo, o positivismo, o antipositivismo ou a poética do conteúdo. Como fio condutor, encontramos o carisma superador do plano formal em prol da explosão paulatina do conteúdo, desse «criar um mundo com todos os meios técnicos disponíveis».

As sinfonias

Estabelecendo a ligação com o tema do predomínio da idéia sobre a forma, pode ser extremamente interessante abordar aquilo que constitui a principal contribuição do gênio beethoveniano no campo da música orquestral: o ciclo das suas nove sinfonias, ciclo esse que se estende ao longo da vida do seu autor e proporciona uma densa e atraente panorâmica do périplo criativo de Beethoven. Sob este aspecto, a série sinfônica beethoveniana tem um caráter de «itinerário» que não encontramos noutros ciclos de cunho semelhante, como sucede com sinfonistas como Brahms ou Sibelius, cujos ciclos, para além da sua possível confessionalidade, não abarcam um espaço cronológico total no espectro criativo dos seus autores. Poderemos encontrar uma trajetória idêntica à de Beethoven em Mahler, Chostakovitch, Bruckner ou, num caso limite, no inglês Havergal Brian.

Influência de Haydn

Haydn ainda se encontrava em plena atividade criadora quando Beethoven escreveu a sua 1.ª sinfonia. Este pormenor pode parecer anedótico: segundo as nossas concepções, Beethoven está ligado ao movimento romântico e ao século XIX, mas não devemos esquecer que, quando em 2 de abril de 1801 se estreou esta obra, o compositor já tinha 30 anos, só lhe restando vinte e sete para viver no novo século. Por outro lado, devemos lembrar que, durante mais de metade da sua vida, a música e a estética de Beethoven conservam um caráter setecentista ou neoclássico. Este é um dos casos em que a música da maturidade envolve e ensombrece de uma tal maneira a produção anterior que acaba por conferir um determinado carisma ao artista. Tem-se insistido com freqüência no detalhe do começo da 1.ª sinfonia, um acorde numa tonalidade diferente da tônica, fá maior em vez de dó maior, atribuindo-lhe um significado de premonição, ousadia ou anarquia. Não exageremos; o início de uma obra com uma referência tonal diferente da armação básica é uma das características do estilo dos últimos tempos de Joseph Haydn, a quem Beethoven venerava. Não é, pois, de estranhar que o jovem maestro tenha decidido utilizar, mais como ponto de referência e homenagem do que por qualquer outra razão, uma das «chancelas» do compositor mais importante do seu tempo (nos finais do século XVIII, a fama de Mozart era ainda relativa). O que talvez seja menos próprio de Haydn, e aí, sim, poderemos ver uma antecipação das futuras características beethovenianas, é a justaposição de tonalidades ou a exposição de uma idéia em graus diferentes dos da escala em que se baseia a obra. É o caso do *allegro* inicial, cujo primeiro tema em dó maior é audível em tonalidade de ré durante uma dúzia de compassos, ou do desenvolvimento deste mesmo andamento, em que o dito tema passa pelos tons de mi bemol, fá, sol, ré e lá antes da sua reexposição na tonalidade de base. Esta técnica é de novo empregada no andamento lento, *andante cantabile*, quando, concluída a exposição, o tema principal é apresentado em dó menor dentro de um esquema de fá maior. Por último, há que referir o *minuetto*, escrito em dó maior, que passa a *ré bemol*, depois da primeira barra de compasso dupla. Por outro lado, a introdução do *finale* segue o modelo típico de Haydn, com um *adagio* cauteloso, que sobe por meio de uma escala ascendente, e um *allegro molto e vivace*, que aparece como uma explosão de sonoridade.

A 2.ª sinfonia

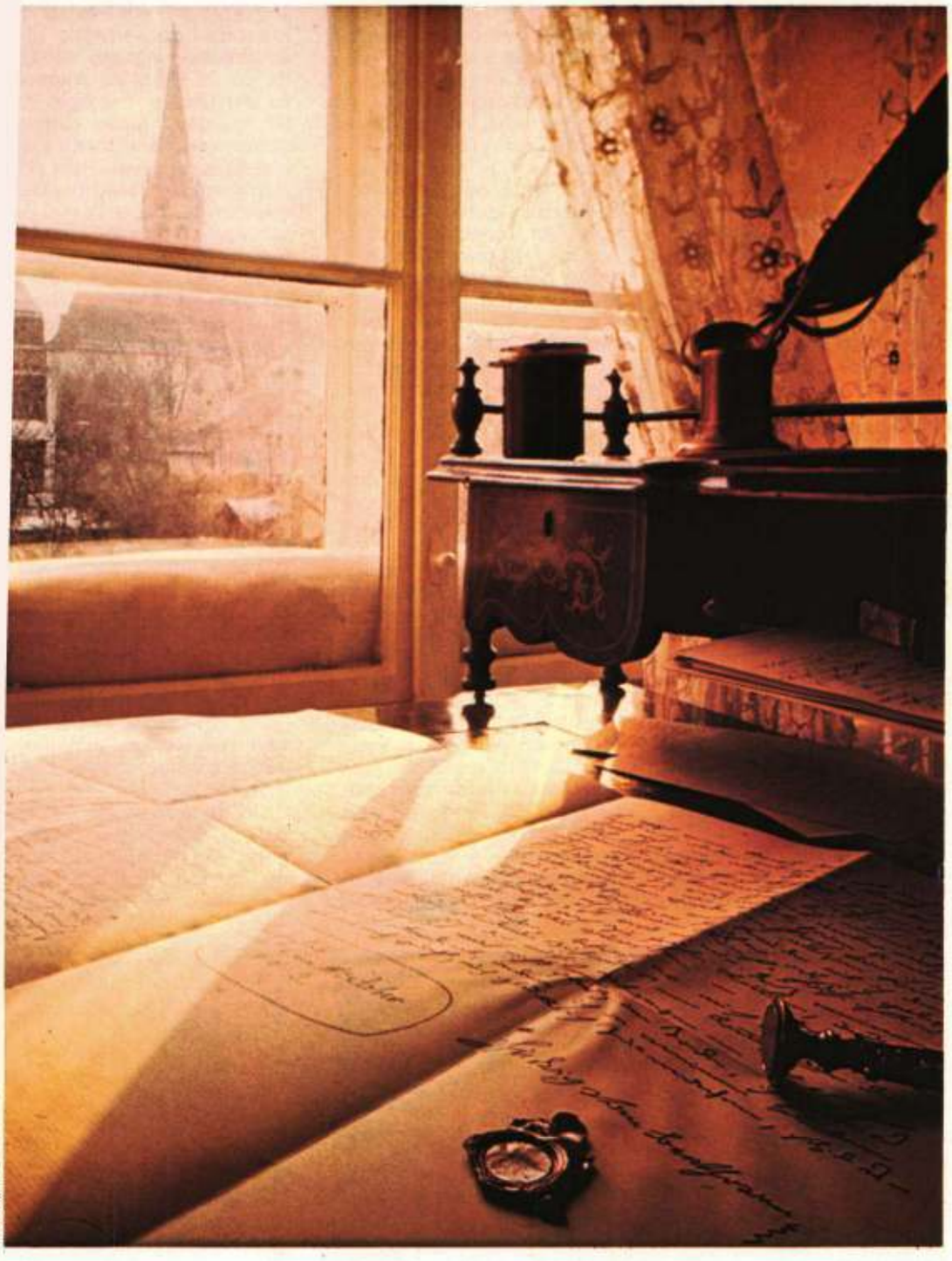
A 2.ª sinfonia, composta entre 1801 e 1802, numa época turbulenta da vida de Beethoven, pode ser analisada segundo duas ópticas: no plano formal, as coincidências com o mundo de Haydn são ainda maiores, se possível, do que as patentes na 1.ª sinfonia; do ponto de vista material, porém, a grandiosidade da sua introdução, a sua força rítmica e, de um modo geral, o «impulso» que domina a obra denunciam a presença de um espírito mais audaz. A técnica, tão ao gosto de Haydn, da exploração temática através de tonalidades afastadas da da tônica, que já havia sido utilizada na 1.ª sinfonia, repete-se aqui na seção introdutória *adagio molto*, onde o tema dos instrumentos de sopro é exposto na tonalidade de si bemol maior, tão distante daquela em que se centra a sinfonia em ré maior. O segundo tema do andamento, de caráter marcial, que vai tomando o controle da peça durante o desenvolvimento e acaba por se transformar no ponto alto da *coda*, tem também alguns pontos coincidentes com o universo de Haydn. Todavia, a diferença entre os trechos de caráter musical e os que Haydn apresentou em sinfonias como a n.º 100 ou a n.º 103 é muito evidente, uma vez que o humor de Haydn dá lugar em Beethoven a uma espécie de tensão festiva. Pode dizer-se que Haydn «parafraseia», enquanto Beethoven «constrói a partir de». Olhando esta obra por outro prisma, a dívida para com Mozart é também considerável no segundo andamento — *larghetto*. Poucas vezes Beethoven compôs uma seqüência tão *cantabile*, sobretudo se tivermos em conta que, ao longo do seu ciclo sinfônico, os tempos lentos virão a ter matizes muito afastadas do melodismo puro: marcha fúnebre na *Heróica*, uma outra forma c marcha no *adagio* d 4.ª sinfonia, impulso rítmic da célula inicial no *andant* da *Pastoral* e o *adagio* d 9.ª mantêm quase perma nentemente uma tônica me lodista e cantável. Pela pri meira vez em todo o ciclc Beethoven dá o nome d *scherzo* a uma seqüência d terceiro andamento caracte rizada por contrastes dinâ micos e harmônicos dramá ticos. Embora muitas vezes seja menosprezado, o *finale* é — como Kolodin sublinhou — o andamento «mais característico do futurc Beethoven», dentre todos os oito que até então havia escrito. Um pormenor tímbrico da maior importância deste andamento é o fato de Beethoven, pela primeira vez e de uma forma deliberada, tornar independentes as linhas de expressão dos contrabaixos e violoncelos, que costumavam aparecer unidos numa só voz no sinfonismo de Mozart e Haydn.

As inovações de Beethoven não foram especialmente consideradas no meio musical.

Pouco depois da estréia da 2.ª sinfonia, uma crítica publicada em maio de 1804, no *Zeitung für die Elegant Welt*, de Viena, continha es-

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Em primeiro plano, páginas manuscritas da 9.ª sinfonia de Beethoven; ao fundo, página da 3.ª sinfonia Heróica. *Sobre elas, uma das muitas cornetas acústicas que Beethoven se viu obrigado a utilizar para combater a surdez. Após a sua morte, o Dr. Johann Wagner fez um estudo bastante profundo do estado dos seus ouvidos, mas, apesar disso, não conseguiu apurar a causa da doença que atingiu Beethoven.*



Beethoven passou o verão de 1802 numa localidade sossegada, próximo de Viena, chamada Heiligenstadt. Aí descobriu que não conseguia ouvir as badaladas dos sinos da torre da igreja, que se vê, ao fundo, na fotografia, ficando com a certeza de que a sua surdez era incurável. O conhecimento do seu estado provocou uma profunda transformação no ânimo do músico, que escreveu aos irmãos uma carta comovente. Este documento, conhecido como o testamento de Heiligenstadt, foi descoberto vinte e cinco anos depois da morte de Beethoven.

tas considerações a propósito da obra: «A 2.ª sinfonia de Beethoven é um conjunto monstruoso, um horrível dragão ferido que se contorce e se recusa a expirar e que, embora fique exangue no final, continua a contorcer-se e a bater furiosamente com a cauda.» *Intelligenti pauca* ...

Interessa sublinhar que a obra referida não deixa transparecer as circunstâncias angustiantes de solidão, abandono e doença que Beethoven viveu durante a sua composição. É contemporânea das três sonatas de piano, op. 31, e também do célebre testamento de Heiligenstadt, redigido em 6 de outubro de 1802. Será esclarecedor transcrever uma carta enviada algum tempo antes, em junho de 1800, por Beethoven ao seu amigo Carl Amenda: «O teu Beethoven vive na maior infelicidade em relação à natureza e ao Criador; já amaldiçoou várias vezes este último por expor as suas criaturas aos mais fúteis acidentes, permitindo que as mais belas flores sejam freqüentemente destruídas e espezinhadas pelo homem. Deves saber que a parte mais nobre do meu ser, o meu ouvido, tem piorado constantemente; já quando estavas comigo me apercebi deste mal, mas preferi não dizer nada; agora o meu sofrimento aumentou, tendo-se convertido em algo mais grave e irreversível. Se é ou não curável, apenas existem expectativas; dizem-me que o mal que me ataca se deve ao estado dos meus intestinos. Quanto a isso, estou quase curado. Se o meu ouvido melhorará ou não, não sei, mas espero firmemente que sim. Tenho, porém, de ser muito sincero para contigo: estas dores são cada vez mais persistentes. Como vai ser triste a minha vida a partir de agora, privado de tudo o que amo e aprecio e rodeado de toda essa gente miserável e egoísta! [...] Como seria feliz se, pelo menos, a minha atual capacidade de percepção acústica não diminuísse! Tudo se converte em resignação melancólica e nela tenho de encontrar refúgio. Decidi aparentar indiferença em relação a este assunto, mas como consegui-lo? Peço-te que consideres o problema do meu ouvido como um grande segredo e que o não confies a ninguém.»

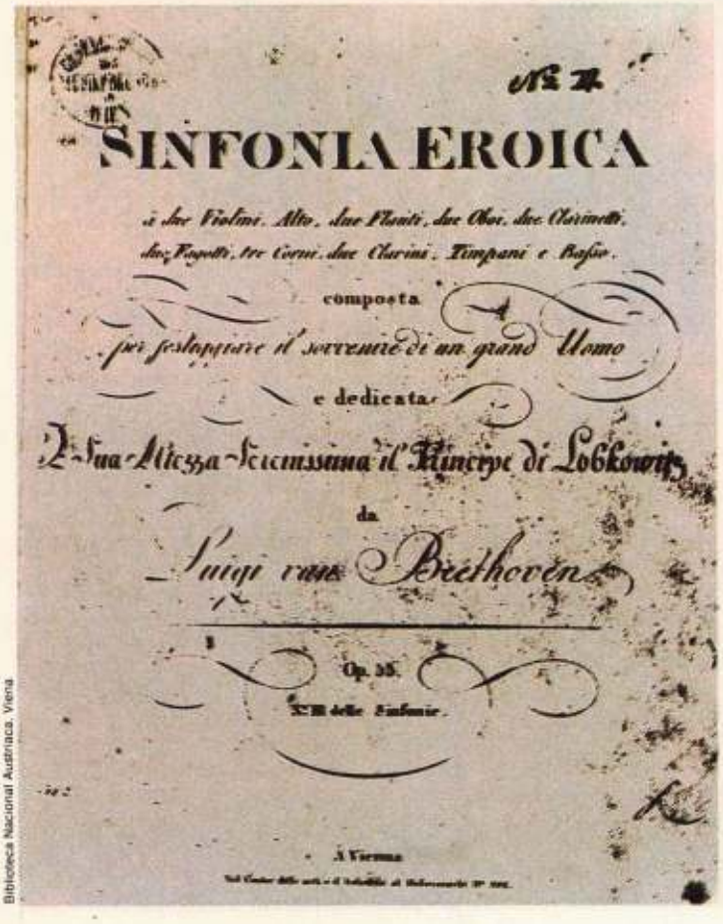
Uma linguagem pessoal

A 3.ª sinfonia data de 1803. Os esboços que dela fez Beethoven encontram-se no famoso caderno de rascunhos desta sinfonia, conhecido como *Caderno Heróica*. Todavia, é possível que Beethoven só tenha terminado a cópia final dessa obra nos primeiros meses de 1804. São diversas as razões que fazem desta página um marco isolado no esquema do ciclo. Logo de início apercebemos um claro afastamento de Beethoven em relação ao padrão seguido por Haydn, devido à adoção positiva de uma linguagem mais pessoal, característica do *modus faciendi* posterior daquele músico. Há outras particularidades que conferem à obra um aspecto próprio: a sua grande duração

A Liberdade Guiando o Povo *(Louvre) é uma tela de Eugène Delacroix (1798-1863), expoente máximo da pintura romântica francesa. Devido ao seu espírito de independência e profundo amor pela liberdade, Beethoven foi muito sensível aos ideais revolucionários de liberdade, igualdade e fraternidade que personificou na figura de Napoleão. O general Bernadotte, embaixador da República Francesa em Viena, com quem Beethoven privou a partir de 1798, incutiu-lhe a idéia de dedicar uma obra sinfônica a Bonaparte.*

(quase uma hora de música, se se efetuarem todas as repetições exigidas na partitura), que é invulgar no gênero; o mesmo se pode dizer da intensidade expressiva que Beethoven atinge com esta música, intensidade também pouco freqüente segundo os parâmetros do início do século XIX, e que aproxima a composição dos postulados românticos. No que diz respeito à marcha fúnebre, teremos de esperar até ao final do século pelas grandes marchas fúnebres das sinfonias de Mahler, para encontrarmos seqüências que igualem este andamento em dramatismo e solenidade. Ainda quanto a este trecho, tem interesse referir que a sua origem se pode situar na música francesa: durante o período revolucionário escreveram-se em França várias composições, algumas mais extensas do que a marcha fúnebre da *Heróica*, em honra de heróis nacionais contemporâneos ou do passado. Beethoven teve decerto oportunidade de conhecer algumas dessas partituras nas repetidas visitas que fez à embaixada francesa durante a década de 1970, quando aquela representação diplomática foi chefiada por uma pessoa tão capaz de atrair Beethoven como o futuro marechal Bernadotte. Por outro lado, é também importante sublinhar que na marcha fúnebre se dá um caso fascinante de transformação-herança de um material musical: o *fugato* do andamento é uma variação livre da melodia cantada em

Em 1804, Beethoven terminou a sua 3.ª sinfonia, que denominou Sinfonia Grande titolata Bonaparte. *Mas, ao inteirar-se da autocoroação de Napoleão, substituiu, irado, esta dedicatória pela que figura na capa reproduzida embaixo.*


N.º 3.

SINFONIA EROICA

a due Violini. Alto. due Flauti. due Oboi. due Clarinetti.
due Fagotti. tre Corni. due Clarini. Timpani e Basso.

composta

per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo

e dedicata

Sua Altezza Serenissima il Principe di Lobkowitz

da

Luigi van Beethoven

Op. 55.

Bibliotheca Nacional Austríaca. Viena

A Flauta Mágica, de Mozart, pelos dois *Geharnichten* (sacerdotes), pouco antes de Tamino e Pamina se submeterem às provas da água e do fogo; esse tema, por sua vez, não é mais do que o do coral de Johann Sebastian Bach *Ach, Gott vom Himmel, sieh darein.* O tema passou, pois, de Bach a Beethoven por meio de Mozart, o que implicaria da parte do músico de Bonn não só o reconhecimento da sua admiração pelos dois grandes mestres que o precederam, mas também a afirmação sutil de que se sentia seu herdeiro. Há que fazer também uma referência a Mozart ao falarmos do tema principal do primeiro andamento, tema muito semelhante àquele que, embora num clima totalmente diferente, inicia a abertura da conhecida ópera *Bastien und Bastienne* do jovem Mozart.

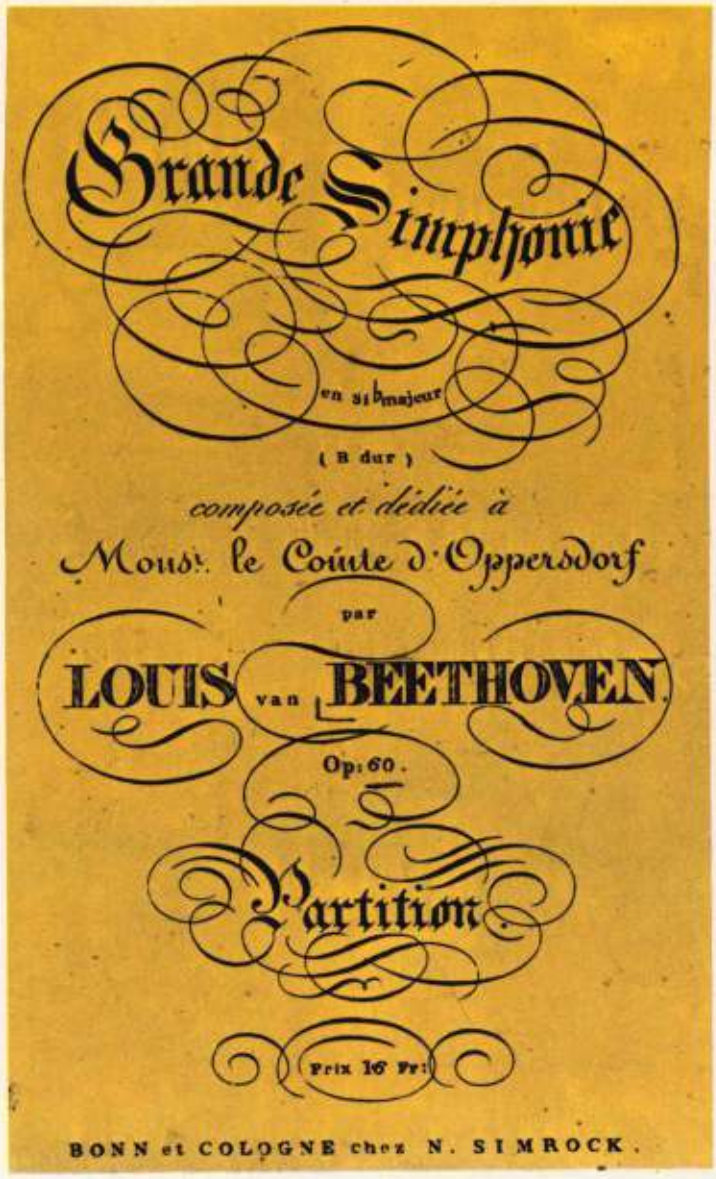
Sobre este assunto, as investigações recentes de Denis Mathews e de Irving Kolodin provaram que a origem do tema se encontra na simples mudança de altura de uma nota, um si bemol, no baixo da sétima das *Danças Alemãs*, Wo O. 14. E, se é verdade que a melodia desta peça veio a

:onstituir o elemento central lo *finale* da *Heróica*, depois le ter passado pela última seqüência do bailado *As Criaturas de Prometeu* e de ser tema das variações de piano, op. 35, o baixo da mesma dança, que nas célebres variações de piano havia adquirido uma importância transcendental, acabou por se converter no núcleo de germinação do amplo primeiro andamento da 3.ª sinfonia.

«A sinfonia *Heróica* tem muito de admirável, mas é difícil conservar essa admiração durante mais de três quartos de hora. A duração é excessiva, quase infinita [...] Se esta sinfonia não for de qualquer modo encurtada, em breve cairá em desuso e no esquecimento» — foi este o comentário publicado em *The Harmonicum*, de Londres, no mês de abril de 1829.

4.ª sinfonia

Em 1806, Beethoven interrompeu a composição de uma sinfonia em dó menor — trabalho a que, segundo consta em alguns cadernos de apontamentos, se dedicava desde 1803 e que, mais tarde, se transformaria na quinta obra do ciclo — para começar a redação de uma obra aparentemente simples e intranscendente, aquela que seria a 4.ª sinfonia em si bemol maior. Obra intranscendente apenas até certo ponto, porque em poucas páginas da série a introdução tem uma tal importância. Dando início a uma prática que irá produzir os seus melhores frutos na 7.ª sinfonia, Beethoven retirou dela, como se se tratasse de um esqueleto, uma série de idéias em esboço, que virão a constituir os temas principais do *allegro vivace* inicial. Parte do material deste andamento anotado na introdução chegará, depois de convenientemente reelaborado, ao *finale* da peça, onde predominará também a presença timbrica do fagote. Este instrumento desempenha um papel de acompanhamento sólido durante o primeiro andamento da obra e transforma-se em protagonista divertido e abnegado — as exigências de Beethoven ao executante não têm limites — da última seqüência da sinfonia. O *adagio*, segundo andamento, apresenta desde o primeiro compasso um ritmo ponteado característico, que será o seu apoio, primeiro como contracanto da melodia que as cordas entoam e depois como afirmação orquestral ou réplica do conjunto. No terceiro andamento, Beethoven deleita-se a infringir as regras estruturais do minueto ou *scherzo*, provocando uma repetição dupla das seções de exposição e do trio, o que lhe irá permitir fazer uma profunda alteração do esquema tradicional na página seguinte do ciclo. O *allegro ma non troppo* final poderia parecer, embora apenas em certa medida, um regresso ao universo bem-humorado das sinfonias de Haydn e para alguns — especialmente o inglês Martin Cooper — uma referência aos finais da ópera bufa de Mozart. Ainda que existam neste andamento elementos suficientes para nele reconhecer o autor da *Heróica*, alguns pormenores significativos, como o reapa-

Fachada do palácio Lobkowitz (Viena). O príncipe Franz Joseph Lobkowitz era um dos mais ricos mecenas da nobreza vienense. Amador de música e ele próprio músico, costumava organizar concertos no seu palácio de Viena e no castelo de Raunitz. Foi durante um desses concertos, em Viena, que se realizou a antestréia da 3.ª sinfonia Heróica, *que Beethoven lhe dedicou por último e cujo destinatário havia sido, de início, Bonaparte.*

Kunsthistorisches Museum, Viena/Fabbri

recimento numa só linha do pentagrama da voz de violoncelos e contrabaixos, poderiam dar a entender que Beethoven teria querido prestar o seu tributo aos aspectos mais refrescantes do já finado *Settecento*, através daquele que é, sem dúvida, o mais divertido e alegre *finale* que escreveu para uma sinfonia.

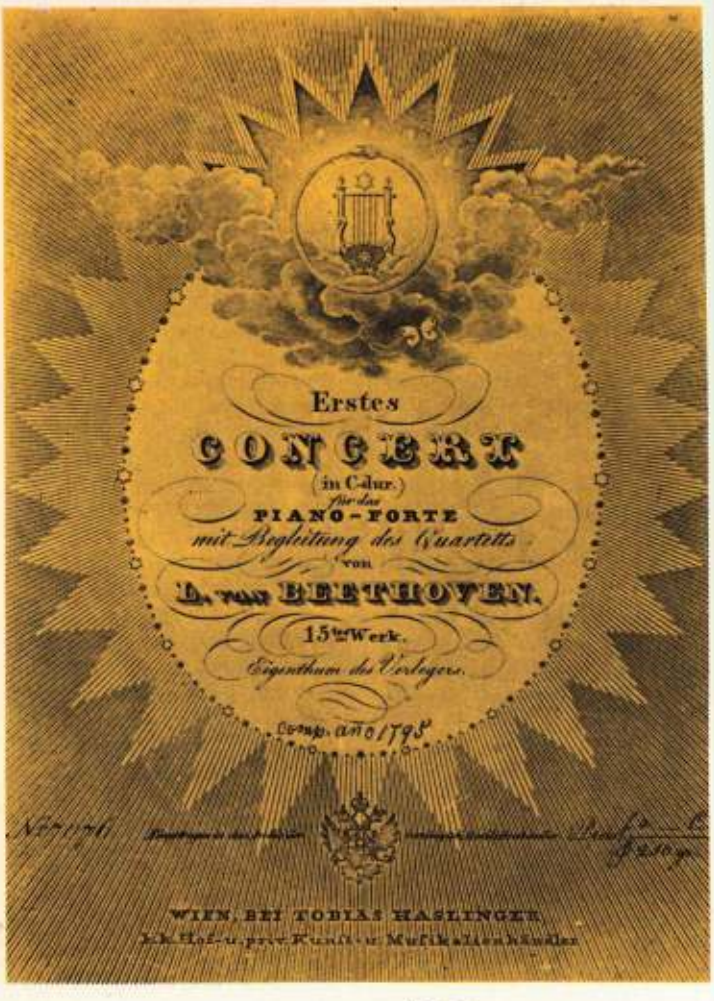
Três colcheias e uma semínima

É difícil determinar em que altura da vida começou Beethoven a sentir uma estranha atração por um certo valor rítmico, mais concretamente a sucessão de três colcheias e uma semínima, ♫♩, figura que constituirá o núcleo das suas sinfonias mais célebres. Em princípio, poderá apontar-se o ano de 1803, uma vez que, nesse ano, Beethoven redige um caderno de apontamentos onde essa figura aparece freqüentemente; isto situaria as origens da obra pouco depois da conclusão da 2.ª sinfonia. Todavia, é possível recuar ainda mais no tempo. O concerto n.º 1 de piano e orquestra, datado de 1797, contém já uma manifestação em potência do referido valor rítmico, o mesmo sucedendo com a sonata em ré maior, terceira peça do opus 10, escrita pela mesma altura do concerto. Para alguns estudiosos, o interesse de Beethoven pela figura em questão remontaria à infância: poderá ser um exagero, mas alguns rascunhos do Beethoven adolescente apresentam, com insistência, motivos temáticos sobre o valor ♫♩ ; por outro lado, é um fato que, no final do concerto de piano n.º 3, em dó menor, escrito em 1802, esta figura aparece

Ao terminar a Heróica, *Beethoven começou a que, mais tarde, seria a sua 5.ª sinfonia, mas, em breve, interrompeu este trabalho para escrever a 4.ª A composição desta obra serena e risonha coincidiu com a sua estada no castelo de Martonvasar (Hungria), propriedade da família Von Brunswick. Durante muito tempo, esta obra foi vista como uma homenagem de amor a Thèrese von Brunswick, mas parece que, na realidade, Beethoven se sentia mais atraído por sua irmã, Josephine.*

O concerto de piano e orquestra n.º 1, em dó maior, escrito em 1795, é a segunda obra deste género composta por Beethoven. Algum tempo antes tinha redigido outro concerto, a que foi atribuído o n.º 2. Foram ambos publicados em 1801, com os números de opus 15 e 19. Dado que se trata de uma obra da juventude, o concerto n.º 1 apresenta influências de Haydn e de Mozart. Quando se estreou, porém, pareceu muito original e ousado.

de uma forma explícita preponderante. O concer de piano n.º 4, em dó maic opus 58, torna a recorrer a esquema preestabelecic no próprio começo da obr embora se trate de um apresentação de caráte mais passivo e menos «nu clear». A sonata *Appassic nata*, em fá menor, opus 5 bem como alguns quarteto opus 59, apresentam nova variações da referida figu ra. No caderno de aponta mentos de 1803, Beethove esboçou um andamento er dó menor, em compass 3/4, que é uma antecipaçã do *scherzo* da 5.ª sinfonia É precisamente depoi deste apontamento, em qu Beethoven constrói a se qüencia com base num es quema ♩♩♩♩ (três semíni mas e uma mínima con ponto de aumentação), qu o compositor reduz o valo das notas para o já conhe cido ♫♩ e, depois de de senhar uma série de com passos baseados nest idéia, escreve no topo d página a palavra «sinfonia» É esta, sem dúvida, a certi dão de nascimento da peç mais famosa do compositor



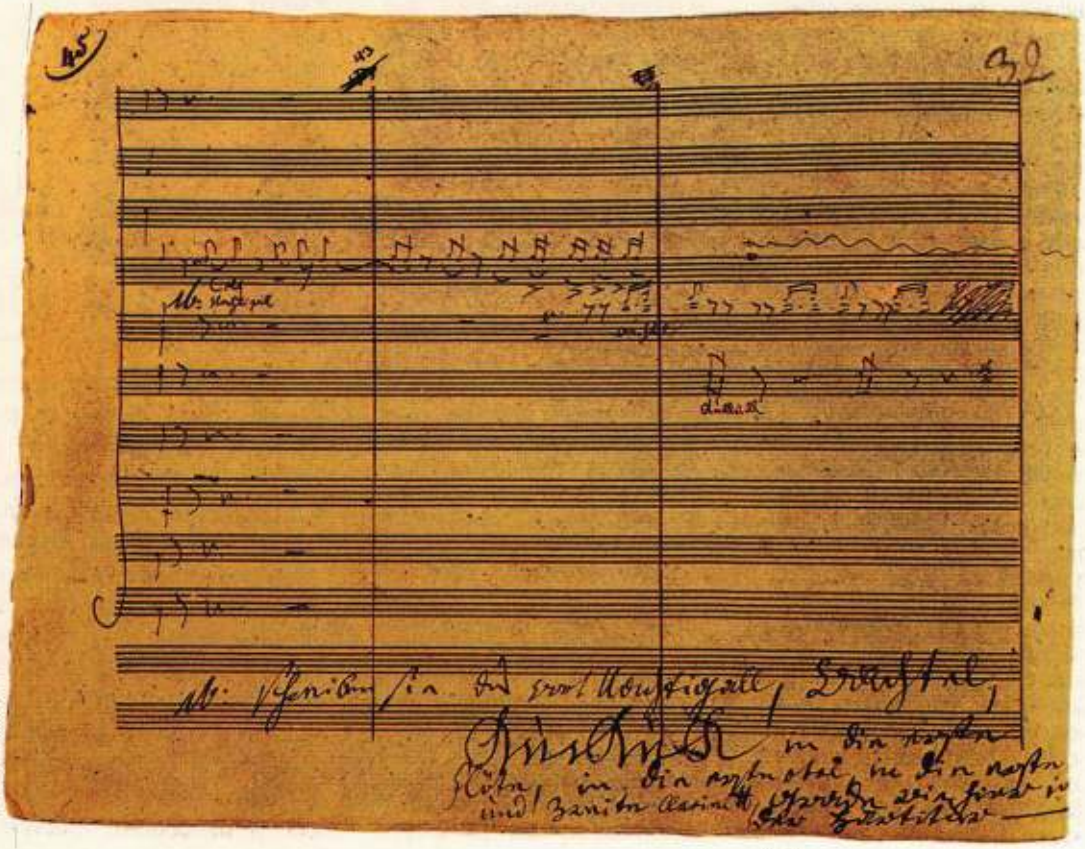
aisagem campestre pintada or Barend Cornelis Koekkoek 803-1862). É sobejamente onhecido o amor de eethoven pela natureza. empre que podia, o mestre eixava a cidade para se stalar em qualquer das ldeolas das imediações de iena. Após uma subida ao ionte Kahleberg, Beethoven xprimiu os seus sentimentos or meio de frases que são uase uma prece: «Deus odo-poderoso, sou feliz no osque onde cada árvore fala or ti. Oh, Deus, que majestade o bosque profundo! Cada rvore parece dizer-me: Santo! anto! Santo!»

Além das fontes citadas, Martin Cooper descobriu igualmente segmentos da figura no primeiro ato de *Leonora*, a ópera que viria a ser conhecida, alguns anos mais tarde, sob o título definitivo de *Fidélio*. Cooper encontra também ligações da figura rítmica com o concerto de violino e a sonata de violoncelo e piano em lá maior, obras escritas durante a composição definitiva da sinfonia em dó menor. A violência com que Beethoven trata o material de base, tanto no andamento inicial como no final, parece a arrogante resposta do homem condenado pela doença à solidão e ao isolamento e que reage com um orgulho indomável e um trágico sentimento fatalista de confiança na vitória das suas próprias energias. Se se pode considerar a característica mais pessoal de Beethoven, não existe qualquer dúvida de que, na sinfonia em dó menor, o compositor decidiu dar o papel principal a este diagrama: ele é não só a base do tema inicial, mas também o baixo rítmico do segundo tema do primeiro andamento, referência constante nos baixos do *andante*, eixo do *scherzo* tratado por aumentação (tal como dissemos ao falar dos esboços), tronco da transição para o *finale*, no fundo percutivo do timbale, e referência voluntária quando reaparece no último tempo da seção principal do *scherzo*. No que respeita a este último, Beethoven permite-se uma liberdade formal absoluta ao reescrever por completo a segunda entrada da seção fundamental, entrada essa que se produz num clima suave de mistério e é marcada pelos *pizzicati* das cordas. É curioso que esta obra, em que Beethoven alcança uma vitória inegável na sua luta consciente ou inconsciente para ultrapassar o âmbito da forma através da idéia, se tenha convertido em paradigma de exemplaridade estrutural para os sinfonistas posteriores e tenha sido usada como modelo constante de imitação no plano formal, fato que teria irritado sobremaneira o seu criador.

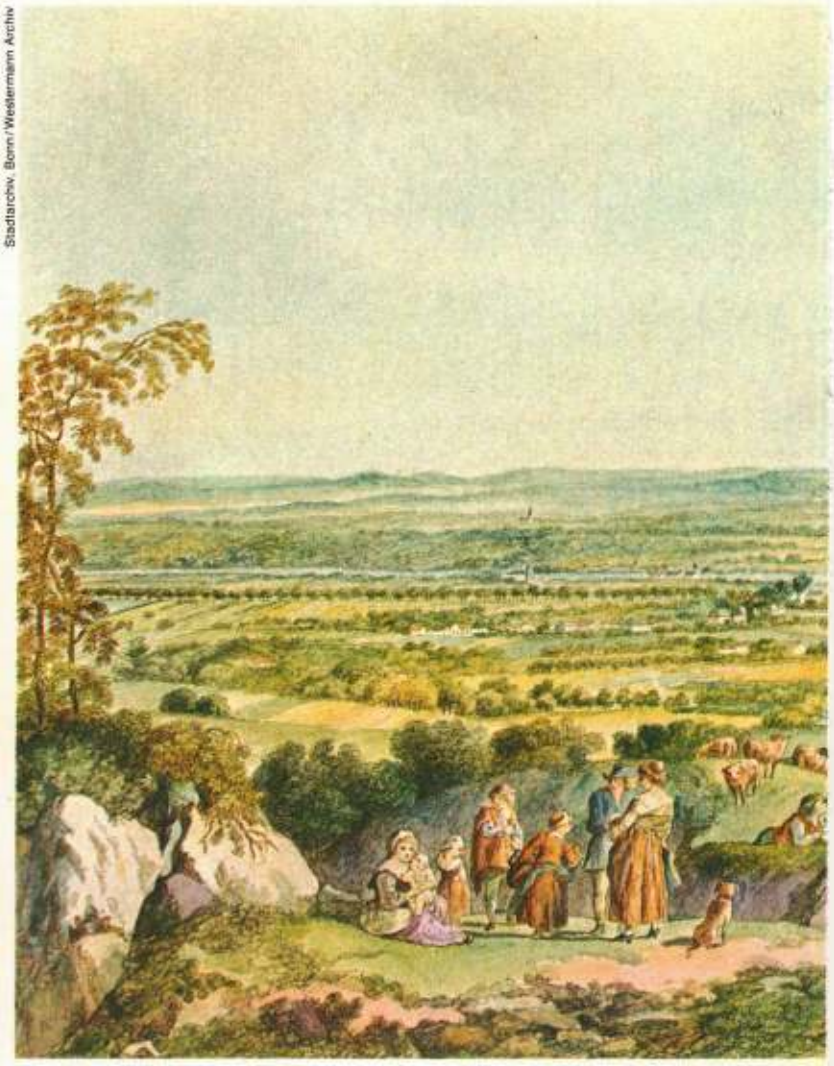
A «Pastoral»

Se, no caso da marcha fúnebre da *Heróica*, se atribui a origem deste tipo de peça à música revolucionária francesa, foi também a França, com um amplo leque de precedentes, que deve ter dado a Beethoven a idéia da *Pastoral*. Indo mais longe, a música italiana do período barroco havia fornecido alguns exemplos de «imitação da natureza», postulado próprio do iluminismo. Para muitos, a origem remota da 6.ª sinfonia de Beethoven encontrar-se-ia em *As Quatro Estações*, de Vivaldi. É uma hipótese interessante, mas, a nível estético, Beethoven move-se num mundo completamente distinto do do compositor veneziano e, inclusivamente, do preconizado pelos autores das «cenas campestres» franceses. Lembremos, neste sentido, as palavras de Beethoven acerca da 6.ª sinfonia, ao dizer que nela existe «mais emoção do que descrição», ou seja, mais evocação de sentimentos do que um quadro naturalista ou uma mera imitação dos sons do campo. Para a sua «narração da vida no campo», Beethoven só empregou um elemento inequivocamente descritivo, a referência, no final do segundo andamento («Cena junto ao regato»), ao canto do rouxinol, do cuco e da codorniz, representados respectivamente pela flauta, clarinete e oboé (compassos 129 a 136 do *andante molto mosso*). Por outro lado, a cena da tempestade era uma das peças favoritas de músicos e espectadores e Beethoven dificilmente poderia escapar à tentação de contribuir para a pequena história dos aguaceiros musicais. Do ponto de vista estrutural, representa uma nova escalada na sua técnica de transgressão dos limites formais: somente o primeiro e o terceiro andamentos se aproximam de um modo mais ou menos rigoroso dos modelos do esquema da sonata, embora no terceiro («Alegre reunião das gentes do campo») se possa detectar uma certa sujeição ao esquema *scherzo* e trio.

As 5.ª e 6.ª sinfonias foram apresentadas num único concerto, realizado em 22 de dezembro de 1808. O espetáculo teve características especiais, não só devi-

A 6.ª sinfonia constitui, sem dúvida, a expressão máxima do amor de Beethoven pela natureza. Ele próprio explicou que não pretendia descrever a natureza, mas sim os sentimentos que ela lhe inspirava. Por isso, chamou à obra: «Sinfonia Pastoral, mais expressão de sentimentos do que pintura.» Embora Beethoven tivesse composto a 5.ª e a 6.ª sinfonias ao mesmo tempo e lhes tivesse dado uma orquestração igual, não é possível conceber duas obras mais diferentes. Tudo aquilo que na 5.ª é força, potência sonora e contraste violento de luz e sombra, converte-se em serenidade bucólica e delicadeza de matizes na 6.ª Predominam nela os instrumentos de corda e os de madeira acentuam o seu caráter agreste, como no famoso final do segundo andamento, onde a flauta, o oboé e o clarinete imitam o canto do rouxinol, da codorniz e do cuco. À direita, autógrafo do final do segundo andamento, que se conserva na Beethovenhaus, Bonn.

Beethovenhaus, Bonn

do à quantidade das obras incluídas — posto que Beethoven não se limitou a estrear as suas duas últimas obras sinfônicas —, mas também em virtude do agravamento evidente da sua surdez progressiva. Uma testemunha do concerto, Johann Friedrich Reichardt, amigo de Goethe e compositor de certo talento — musicou, tal como Schubert, a peça *Claudine von Villa Bella*, do autor de *Fausto* —, deixou-nos as suas impressões na obra *Cartas Escolhidas, Escritas Numa Viagem a Viena:* «Durante a semana passada, quando quase todos os teatros se encontravam fechados e as tardes eram consagradas a recitais e concertos públicos, vi-me colocado perante um dilema considerável devido à minha vocação e determinação de os ouvir a todos. Isto passou-se no dia 22, data em que os músicos vienenses iam dar o seu primeiro grande concerto da temporada no Burgtheatre, a favor da sua admirável fundação para viúvas, ao passo que Beethoven se preparava para dar, em benefício próprio, no grande teatro dos subúrbios, um concerto com um programa constituído pelas suas peças. De modo algum me podia dar ao luxo de perder este espetáculo e, assim, aceitei reconhecidamente o amável convite do príncipe Von Lobkowitz para o seu camarote. Permanecemos nesse teatro frio e desagradável desde as seis e meia até às dez e meia e descobrimos uma vez mais que é muito fácil cansarmo-nos do que é bom. Nem eu nem o extremamente bondoso e discreto príncipe, cujo camarote fica colocado na primeira ordem, muito perto do palco onde se encontrava a orquestra dirigida pelo próprio Beethoven, podíamos abandonar a sala antes de o concerto acabar, embora algumas das interpretações, realmente infelizes, quase nos tenham feito perder a paciência. O próprio Beethoven dependia deste concerto para, graças aos lucros obtidos, poder terminar o ano com um saldo positivo, e havia encontrado, durante a preparação do espetáculo, uma forte oposição e apenas um reduzido apoio. Os cantores e a orquestra haviam sido reunidos quase ao acaso e algumas peças (todas elas cheias de dificuldades) não tinham sido ensaiadas sequer uma vez por aquela gente. Todavia, ficaríeis atônitos ao ver quantas composições deste gênio prolixo e trabalhador incansável foram interpretadas durante as quatro horas do concerto. Primeiro, ouviu-se uma *sinfonia pastoral,* ou reminiscência da vida do campo [...] Cada um dos seus andamentos constitui uma peça comprida, perfeitamente construída, cheia de descrições vívidas e idéias brilhantes; o único problema é que esta *sinfonia pastoral* é muito comprida, durante mais tempo do que aquele de que dispomos para um concerto inteiro em Kassel. Seguiu-se-lhe uma enorme *cena italiana,* cantada por *mademoiselle* Killitzki, a jovem tcheca dona de uma voz adorável. Devido ao frio intenso que fazia na sala, não se pode culpar esta bela jovem pelo fato de a sua voz tremer mais do que cantar; também nós, no camarote, tremíamos, vítimas do frio insuportável, apesar de envolvidos em mantéis e casacos. Depois, ouvimos um *glória* para solistas e coro que, no entanto, e para nossa desgraça, foi muito mal cantado. Em seguida, um concerto de piano, novo e tremendamente difícil, que Beethoven tocou de forma impressionante, a grande velocidade. A sua interpretação foi puro canto no *adagio,* que é uma peça magistral, com uma melodia bela e contínua. Depois deste, uma sinfonia longa e muito elaborada, também de grande duração, seguida de um *sanctus,* igualmente para solistas e coro, que, tal como acontecera com o *glória,* foi tristemente triturado na interpretação. Por último, uma grande *fantasia* com intervenção do piano, da orquestra e, finalmente, também do coro. Esta estranha e interessante idéia teve uma manifestação desoladora na execução, porque a orquestra entrou num estado de desordem tal que, possuído pelo fogo do artista, Beethoven esqueceu o auditório e os que o rodeavam e levantou-se do piano, gritando: 'Alto, parem e comecem de novo desde o princípio.' Podeis calcular como sofremos por ele [...]» □


Stadtarchiv, Bonn / Westermann Archiv

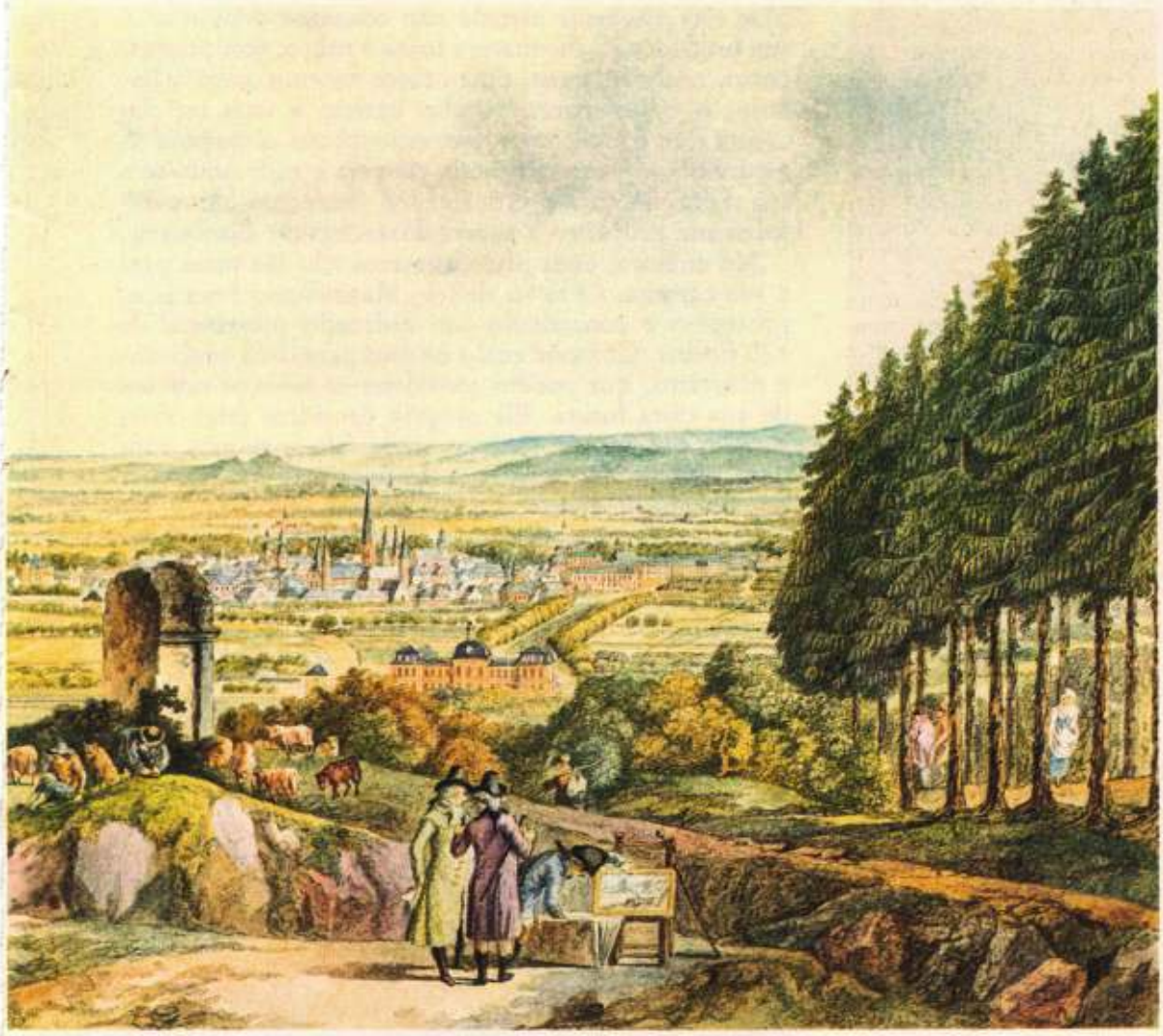
Perfil biográfico

Capítulo 4

Um jovem gênio

O jovem Ludwig aprendeu violino, violeta, órgão e piano com diferentes professores, além de Pfeiffer. Porém, nenhum deles parece ter exercido especial influência sobre o precoce aluno, à exceção, talvez, de Christian Gottlob Neefe, que o considera «um jovem gênio, um futuro Mozart». Durante a aprendizagem com este músico, Beethoven estudou a fundo o *Cravo bem Temperado*, de Johann Sebastian Bach, e o *Ensaio sobre a Verdadeira Arte de Tocar Piano*, de Carl Phillip Emmanuel Bach, obra fundamental para a sua futura carreira como virtuose.

Por outro lado, aquilo a que poderíamos chamar a «educação geral» do jovem Beethoven deixou muito a desejar. No colégio foi mau aluno e, segundo um companheiro de estudos, «aprendia pouco, pelo que



Vista de Bonn e arredores no final do século XVIII, segundo uma gravura de J. Ziegler. Após a morte do arcebispo eleitor Clemens August (1771) a vida musical de Bonn decaiu momentaneamente, uma vez que o novo príncipe eleitor se viu obrigado a conter as despesas para sanear as finanças debilitadas. A situação modificou-se em 1784, quando foi nomeado eleitor o arquiduque Maximilian Franz, terceiro filho de Maria Teresa. Este jovem príncipe introduziu importantes reformas no seu pequeno Estado, fundou a Universidade (1786) e protegeu as artes e a música.

Quando Tobias Pfeiffer, um dos muitos professores de Beethoven, deixou Bonn, o pai deste confiou a educação do filho a um organista. Ludwig recebeu lições do franciscano Willibald Koch e, mais tarde, do antigo organista da corte Gilles van den Eden. Devido aos seus rápidos progressos, foi autorizado a acompanhar a missa das seis da manhã no convento dos frades menores, cujo órgão, que se vê embaixo, se conserva na Beethovenhaus.

seu pai decidiu encaminhá-lo para o piano e tratá-lo duramente». O jovem músico só iria obter uma maior bagagem cultural na adolescência, graças ao contato com os seus amigos e protetores. Mas, apesar da sua vontade de ferro e destas influências desordenadas, nunca superou certas lacunas escolares: nas suas cartas abundam os erros de ortografia e efetua as multiplicações somando sucessivamente o número do multiplicando. «A força — diria Beethoven — é a moral dos homens que se distinguem do vulgo. E é também a minha.» Usando essa força, conseguiu, já na idade adulta, adquirir uma cultura razoável, bastante mais profunda do que a de outros músicos do seu tempo.

No entanto, a carreira musical do menino-prodígio é interrompida logo no início. O boêmio Johann Beethoven não possuía os dotes comerciais e empresariais do pai de Mozart. Neefe, mais lúcido e paciente, tem outros projetos para o jovem. Arranja-lhe um lugar na orquestra da corte e, para o animar, manda imprimir a sua primeira obra: umas variações de piano sobre uma marcha do compositor Dressler. Ludwig van Beethoven não começa a sua carreira desprovido de padrinhos. Aos 12 anos pode ler, numa revista musical da época, estas palavras elogiosas escritas pelo seu professor Neefe: «Este jovem gênio merece que o apoiem e lhe dêem a possibilidade de viajar. Se perseverar no caminho iniciado, poderá vir a ser um segundo Mozart.»

Beethovenhaus, Bonn

Beethoven teve, pela primeira vez, um verdadeiro professor na pessoa de Christian Gottlob Neefe (1748-1798), que substituiu Van den Eden. Músico de valor e homem culto, Neefe ensinou a Beethoven a harmonia e o contraponto, deu-lhe a conhecer as obras de Bach, Händel e Haydn e familiarizou-o com a grande poesia alemã e com os clássicos latinos e gregos.

Beethovenhaus, Bonn

Mas esta elegância afetada não consegue dissimular a sua fealdade: «É de estatura baixa e roliço, tem pescoço curto, ombros largos, uma cabeça enorme, nariz achatado, o rosto marcado pelas bexigas e uma tez tão escura que lhe chamam, freqüentemente, o *spagniol* (o espanhol).» A esta elegância efêmera e rude junta-se a sua falta de saúde crônica: «A estreiteza do peito torna-me propenso à tuberculose», escreve Beethoven.

No entanto, estes primeiros anos não são maus para a sua carreira. O novo eleitor, Maximiliano Francisco, protege-o e concede-lhe um ordenado substancial de 170 florins. Compõe então os seus primeiros concertos e quartetos, que podem considerar-se esboços valiosos da sua obra futura. Ele próprio considera estas obras simples ensaios de estilo e ainda faltam muitos anos para que se julgue apto a compor um quarteto. À semelhança de muitos grandes mestres da música — é o caso de Mozart, Schubert, Chostakovitch ou Béla Bartók —, procura no quarteto a mais pura expressão do seu gênio; este gênero será, para Beethoven, como as páginas de um diário íntimo.

Os anos de aprendizagem do jovem «Kapellmeister»

Neefe encarrega-se zelosamente da formação cultural de Beethoven e inicia-o no conhecimento tanto dos clássicos como dos poetas modernos; Shakespeare, Lessing, Schiller, Klopstock e Goethe serão os seus escritores preferidos. Como bom autodidata, Beethoven demonstrará um sentido apurado para selecionar os seus mestres. Não se deixa iludir pelas falsas glórias que cruzam fugazmente o firmamento literário da sua época. Durante toda a vida sonha transcrever para o pentagrama os grandes temas da literatura: Macbeth, Fausto, Bruto... Inspira-se em Shakespeare para escrever a abertura de *Coriolano;* pede emprestado a Schiller um dos seus *leitmotivs* mais característicos, a *Ode à Alegria;* compõe vários *lieder* sobre poemas de Goethe e escreve uma versão musical do drama *Egmont,* onde canta impetuosamente os ideais da liberdade e do amor. A sua interpretação dos textos literários é sempre um pouco arbitrária: altera a métrica dos versos, reforça os acentos melodramáticos, estiliza os personagens. Mas essa forma de compor, à margem de toda a limitação estilística, é o traço mais sincero do seu gênio e do seu temperamento.

«Que é um homem livre? — escreve o romântico Konrad Pfeffel. — O ser que se recusa a obedecer às ordens do tirano e que apenas reconhece uma lei: a sua própria vontade.» Beethoven compõe um canto com estas palavras e assiste com fervor às aulas de Eulog Schneider na Universidade de Bonn. Nas horas febris da Revolução Francesa poderemos encontrá-lo a declamar versos inflamados no meio dos estudantes que comemoram a tomada da Bastilha. Durante estes primeiros anos de aprendizagem cultiva, inclusivamente, um certo dandismo. Os seus companheiros descrevem-no vestindo «um fraque de um verde berrante, meias brancas de seda, um colete florido, também de seda, bordado com um galão de *ouro de lei*, um chapéu dobrável debaixo do braço, espada à cinta, cabelos tufados e empoados, com uma trança na nuca».

Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek

Os seus contemporâneos reconhecem já nestas primeiras peças a originalidade da sua inspiração. Este é um fenômeno que se produz amiúde na vida de Beethoven: ninguém lhe nega o gênio, nem sequer quando as suas obras não são compreendidas. Goza do respeito das pessoas durante toda a vida, mas não consegue ser amado. Move-se, solitário, nas esferas do «sobre-humano», como um precursor do *Übermensch* de Nietzsche.

A primeira viagem a Viena

Na primavera de 1787 desloca-se a Viena, a expensas do príncipe eleitor e do conde Waldstein, para conhecer Mozart. Quis a sorte que o encontro entre os dois grandes espíritos se realizasse num mau momento. O jovem Mozart acabara de perder o pai e atravessava uma dolorosa crise de melancolia: «A morte é a finalidade da nossa vida», escreveu retomando umas palavras de Moses Mendelssohn. Embora o autor de *Idomeneo* atravessasse um período delicado da sua vida pessoal, tanto no plano econômico como no espiritual, ao ouvir as improvisações do sombrio renano, Mozart exclamou, entusiasmado: «Ouçam-no! Este rapaz vai dar que falar!...»

Sobre o encontro de Beethoven e Mozart em Viena dispomos do testemunho de Ignaz Seyfried, que narrou pormenorizadamente a entrevista. Todavia, a verdade é que Seyfried tinha apenas 10 anos de idade em 1787 e, por isso, o seu relato deve basear-se no que ouviu contar a terceiros, uma vez que é impossível conceber que uma criança da sua idade estivesse presente no encontro dos dois artistas e fosse depois capaz de o recordar com tanta nitidez. Não é este o momento indicado para discutir a veracidade do relato de Seyfried: uma boa parte dos biógrafos de Beethoven opta por não o considerar autêntico e bastantes panegiristas de Mozart recolhem-no, pelo que se pode conceder a Seyfried o benefício da dúvida.

Beethoven será sempre um improvisador temível. Consegue idealizar qualquer diabrura num segundo, desde uma meditação inquietante até uma caricatura cheia de humor. Muitos dos grandes êxitos da sua vida

Na primavera de 1787, quando Beethoven tinha 17 anos, fez uma viagem a Viena para conhecer Mozart. Segundo conta Anton Schindler (1794-1864), secretário e primeiro biógrafo de Beethoven, houve duas pessoas em Viena que impressionaram vivamente o compositor: Mozart e o imperador. Tanto Schindler como os outros biógrafos descreveram a forma como se desenrolou o encontro entre os dois músicos, que a gravura de Jean Alexandre Alloris, reproduzida à esquerda, pretende ilustrar. Ignoramos, porém, até que ponto poderemos dar crédito a tais narrações. Parece que Mozart não ficou muito satisfeito com a maneira de tocar de Beethoven, tão diferente da sua, mas que, por outro lado, se sentiu muito impressionado quando o ouviu improvisar.

Beethovenhaus, Bonn/Fabbri

Silhueta da Sr.ª Von Breuning acompanhada de seus filhos (Bonn, Beethovenhaus). Em 1782, o primeiro amigo de Beethoven, Franz Gerhard Wegeler (1765-1848), apresentou-o à Sr.ª Von Breuning, a fim de que desse aulas de música aos seus filhos mais novos. Todavia, Beethoven tornou-se rapidamente membro da família, com a qual passava muitas horas. A Sr.ª Von Breuning, viúva de um conselheiro palaciano, era uma mulher inteligente, culta e sensível, que soube compreender aquele rapaz infeliz e conquistar o seu afeto.

se devem a esta capacidade de improvisação. Karl Czerny conta como «este jovem austero, muito feio, de caráter violento», se converteu no campeão de todos os torneios de improvisação realizados em Viena. Havia inclusivamente conseguido derrotar em público o famoso Gelinek, que conquistava os auditórios com os seus alardes de gênio. «Nunca mais na vida esquecerei o dia de ontem — confessa Gelinek depois de defrontar Beethoven. — Este jovem com quem competi é Satã em pessoa. Nunca ouvi uma interpretação igual. Pôs-se a compor variações sobre um tema que propus. Ninguém, nem o próprio Mozart, iguala este gênio na improvisação.»

A influência de Viena

Apesar de tudo, os três meses que Beethoven passa em Viena são como os seus primeiros quartetos: uma simples antevisão do futuro. É a primeira ida ao estrangeiro deste jovem retraído e provinciano. Viena ergue-se, aberta para o Oriente, numa encruzilhada de caminhos que se dirigem para a Boêmia, a Morávia, os montes da Estíria, os Alpes do Tirol e da Baviera... Povoada por uma mistura de variadíssimas raças, constitui o coração e a essência da Europa. Um lugar muito diferente das planícies floridas do Reno, dos altos campanários de Bonn, dos castelos em ruínas das Sete Montanhas...

De qualquer maneira, a estada de Beethoven em Viena, possivelmente patrocinada por Waldstein, com a secreta pretensão de que o salisburguês desse aulas ao adolescente, foi interrompida pela chegada da notícia da grave doença de Maria-Magdalena, a mãe do músico. Beethoven regressou apressadamente a Bonn para assistir à morte da mãe, ocorrida em julho de 1787.

Como já foi mencionado, a formação de Beethoven deixava muito a desejar em quase todos os aspectos que não se prendessem com a música (e até mesmo neste campo havia motivos para algumas reservas). Este vazio cultural foi preenchido carinhosamente por diversas pessoas, algumas das quais exerceriam uma grande influência sobre ele até aos últimos anos da sua vida. Em lugar de destaque devemos citar os Breuning. A mãe desta família, uma viúva inteligente e muito distinta, contratou Beethoven como professor de música de seus quatro filhos. Cedo, porém, o jovem músico começou a ser tratado como íntimo e a Sr.ª Von Breuning passou a ser para o artista uma segunda mãe, além de mentora e professora. A ela ficou Beethoven a dever os seus conhecimentos de francês, o aperfeiçoamento do latim e a aprendizagem de alguma aritmética, bem como o primeiro contato profundo e frutuoso com a melhor literatura alemã. Durante algum tempo, e segundo se deduz da correspondência que se conserva de Beethoven, o músico teve um interesse um pouco mais do que amistoso por Eleonore, filha desta senhora. Todavia, a rapariga acabou por casar com um médico, de nome Franz Gerhard Wegeler, que, mais tarde, chegaria a ser um excelente amigo de Beethoven. Stephan von Breuning, que era quase da mesma idade de Beethoven, tornou-se também rapidamente amigo íntimo do jovem artista, sendo esta amizade favorecida pelo fato de Stephan se ter também mudado para Viena, onde fixou residência. O conde Ferdinand Waldstein foi um dos primeiros admiradores dos dotes artísticos de Beethoven e, tal como Stephan von Breuning, seria, durante muitos anos, uma das pessoas mais próximas do músico.

O compositor consegue consolidar a sua carreira com a ajuda da família Breuning. A sua fama como segundo-organista da corte cresce de tal modo que a Sociedade Artística de Bonn lhe encomenda uma cantata por ocasião da morte do imperador José II. Ainda que tenha sido composta em apenas três semanas sobre um texto de Averdonck, é bem uma amostra do primeiro Beethoven.

A obra, porém, não é estreada na data prevista, na primavera de 1790, o mesmo acontecendo com uma nova cantata composta para a coroação de Leopoldo II. Provavelmente, os músicos e os cantores não conseguiram superar certas dificuldades de interpretação. Esta situação repetir-se-á milhares de vezes ao longo da obra de Beethoven e constitui mais uma prova de que foi respeitado mas não compreendido. Escreveu grande parte da sua produção, inclusivamente as nove sinfonias, antes de que o público estivesse preparado para a ouvir e os músicos se mostrassem dispostos a interpretá-la. A 9.ª sinfonia, por exemplo, foi, durante muito tempo, considerada uma obra que não se devia tocar integralmente. Nalgumas das suas peças, Beethoven compraz-se em criar dificuldades aos instrumentos, o que levou a que as suas partituras fossem rejeitadas por numerosos intérpretes.

O magistério de Haydn

Estas primeiras cantatas hão de fazer que Haydn, ao passar por Bonn, conheça o jovem compositor e se decida a aceitá-lo como aluno, em Viena. Beethoven parte alegremente para esta cidade, onde espera acabar uma composição sobre um tema que o fascina desde a infância: a *Ode à Alegria*, de Schiller.

Em dezembro de 1792, cinco anos e meio depois da morte de sua mulher, Johann van Beethoven faleceu em Bonn. Ludwig, que então contava 22 anos, entendeu que os laços que o prendiam à sua cidade natal eram muito frágeis e, antes de o ano terminar, mudou-se para Viena, onde residiria até morrer.

Quando Beethoven reuniu os seus três trios, escritos entre 1793 e 1795, numa obra que designou por op. 1, pretendia estabelecer uma fronteira entre a sua fase inicial, vivida em Bonn, e aquela que agora começava na Viena imperial. Oficialmente, o objetivo da viagem de Beethoven era a aquisição de melhores bases técnicas por meio do estudo com diversos professores. Mas, ao mesmo tempo, Beethoven não deixou de desenvolver o seu poder criador à margem das relações que, como discípulo, estabeleceu com vários músicos.

O seu primeiro contato foi com Joseph Haydn, compositor por quem sentia admiração e respeito. Porém, a relação com Haydn foi pouco frutuosa. O autor de *As Estações* era uma criatura lânguida e distraída, pouco inclinada a aceitar o temperamento violento e apaixonado do jovem Beethoven. As relações entre ambos foram difíceis. O velho mestre reconheceu imediatamente que Beethoven tinha gênio, mas que necessitava mais educação espiritual do que musical. «Você tem talento — disse com agudeza, ao escutar as suas primeiras obras —, e irá longe. Possui uma grande inspiração e nunca sacrificará um pensamento belo a uma regra tirânica, coisa que me parece razoável; mas sacrificará as regras às suas fantasias, pois parece-me que é um homem que tem várias cabeças, vários corações, várias almas. Creio que se descobrirá sempre nas suas obras qualquer coisa de inesperado, insólito e sombrio, porque você próprio é um pouco

Vista da Rua Graben, a partir do Kohlmarkt, Viena, segundo um desenho de C. Schütz, feito em 1781. Quando Beethoven visitou a cidade pela primeira vez, em abril de 1787, Viena ainda não tinha as ruas largas que a caracterizarão nos finais do século XIX. Apesar disso, os seus palácios, passeios e animação impressionaram o jovem músico de Bonn. No Kohlmarkt, coração da cidade, podiam encontrar-se representantes de todo o império austro-húngaro. A Rua Graben, com as suas luxuosas lojas, era o passeio preferido de muitos cidadãos.

Historisches Museum: Viena / Westermann Archiv

sombrio e estranho e o estilo do músico revela sempre o homem.» Nunca ninguém escreveu um comentário mais acertado sobre o caráter e o temperamento musical de Beethoven. Os seus delírios sombrios manifestam-se em vários rasgos do seu estilo original; é precisamente isso que o torna um músico moderno e o porta-voz de uma música que evoluirá até à introspecção, a angústia e a psicanálise.

Os professores de Viena

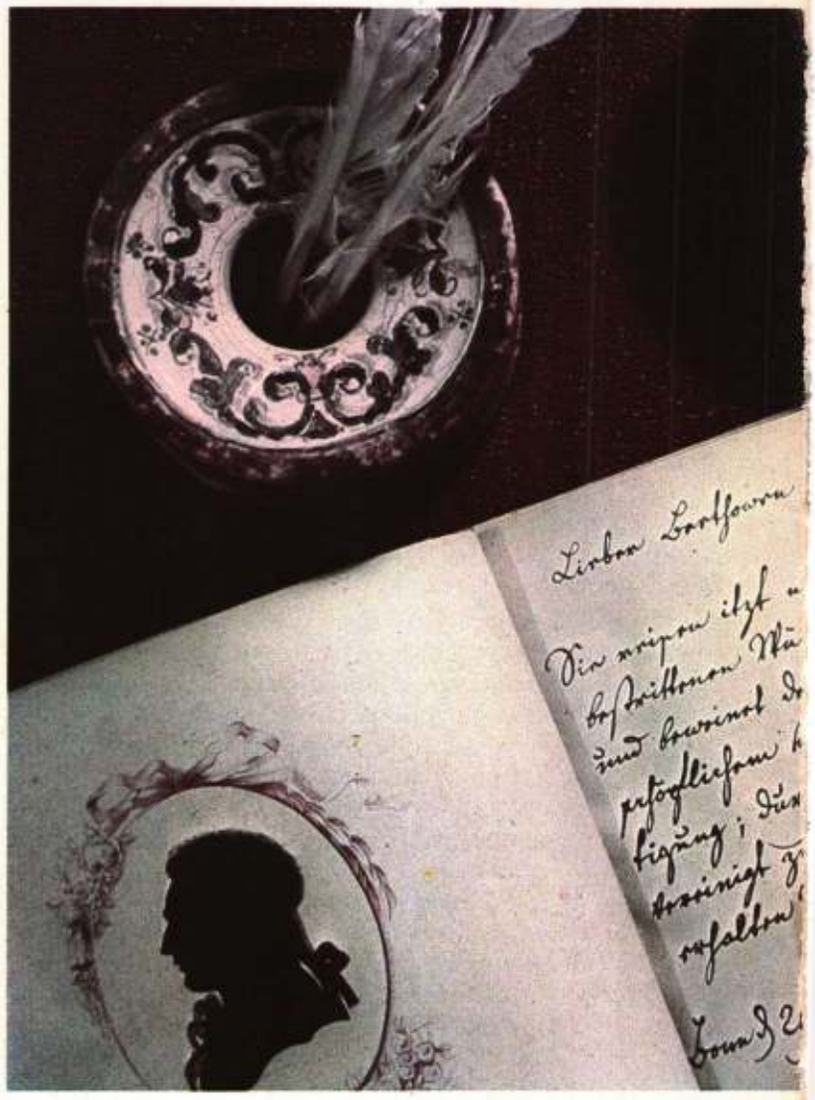
Quando lhe perguntavam quem eram os seus professores não citava Haydn nem Albrechtsberger, limitando-se a dizer, com um certo cinismo: «Sou aluno de Sócrates e Jesus Cristo.» Beethoven julgava-se, por vezes, um santo sofredor, um filósofo incompreendido, um mestre de verdades irrealizáveis.

Numa caricatura muito lúcida, Haydn chama-lhe o «grão-mogol», devido ao seu tom pedante e bárbaro. Foi sempre um indivíduo esquivo e rousseauniano, que, no entanto, chegou à cidade num momento privilegiado, precisamente quando Mozart acabava de deixar vago o seu trono. «Querido Beethoven — escreveu-lhe o conde Waldstein —, vai chegar a Viena para realizar um desejo expresso já há algum tempo. O gênio de Mozart está de luto e chora a morte do seu discípulo. Encontra um refúgio, embora não a plenitude, no inesgotável Haydn. Através dele desejará, contudo, unir-se a alguém. Com a sua constante aplicação, receba das mãos de Haydn o espírito de Mozart.» Mas Beethoven não está disposto a receber o espírito de quem quer que seja. A sua única intenção é dar livre curso às suas inquietações, desejos e angústias. Admira o autor de *A Flauta Mágica*, mas o seu músico preferido será sempre Händel. «É o maior compositor de todos os tempos — disse —, e eu ajoelho-me perante ele.» Haydn, por sua vez, não tardou a aborrecer-se das suas inúteis funções docentes. Nem sequer corrigia os trabalhos que o seu aluno lhe apresentava. Como sempre, o «grão-mogol» terá de aprender tudo graças aos seus próprios esforços.

Pouco depois de se ter afastado de Haydn, Beethoven recorreu a outro professor: Albrechtsberger, uma eminência na arte do contraponto. Com ele, Beethoven mostrou-se mais tolerante e a relação manteve-se durante um período superior a um ano. Entre 1793 e 1794, Beethoven freqüentou também as aulas de um outro pedagogo, Johann Schenk.

Porém, o mais duradouro dos mestres de Beethoven em Viena iria ser um italiano, o famoso António Salieri, mestre de capela da corte e prestigioso diretor de ópera. Graças a ele, Beethoven aprendeu a técnica do canto e adquiriu o domínio da língua italiana no aspecto musical. Pode parecer paradoxal que um homem cujo campo de especialização iria ser a sinfonia, a sonata e o quarteto, e que, ao longo da vida, apenas comporia uma ópera, se interessasse tanto por esta matéria. No entanto, Beethoven acreditava firmemente na importância desta aprendizagem porque prolongou as suas lições com Salieri até 1802, isto é, por mais de oito anos. Mesmo depois desta data, Beethoven recorreu várias vezes aos conselhos do músico italiano.

Nesta breve enumeração dos preceptores musicais de Beethoven, deve citar-se Aloys Förster, que o músico de Bonn considerava, segundo diz na sua correspondência, seu mestre na escrita de quartetos.

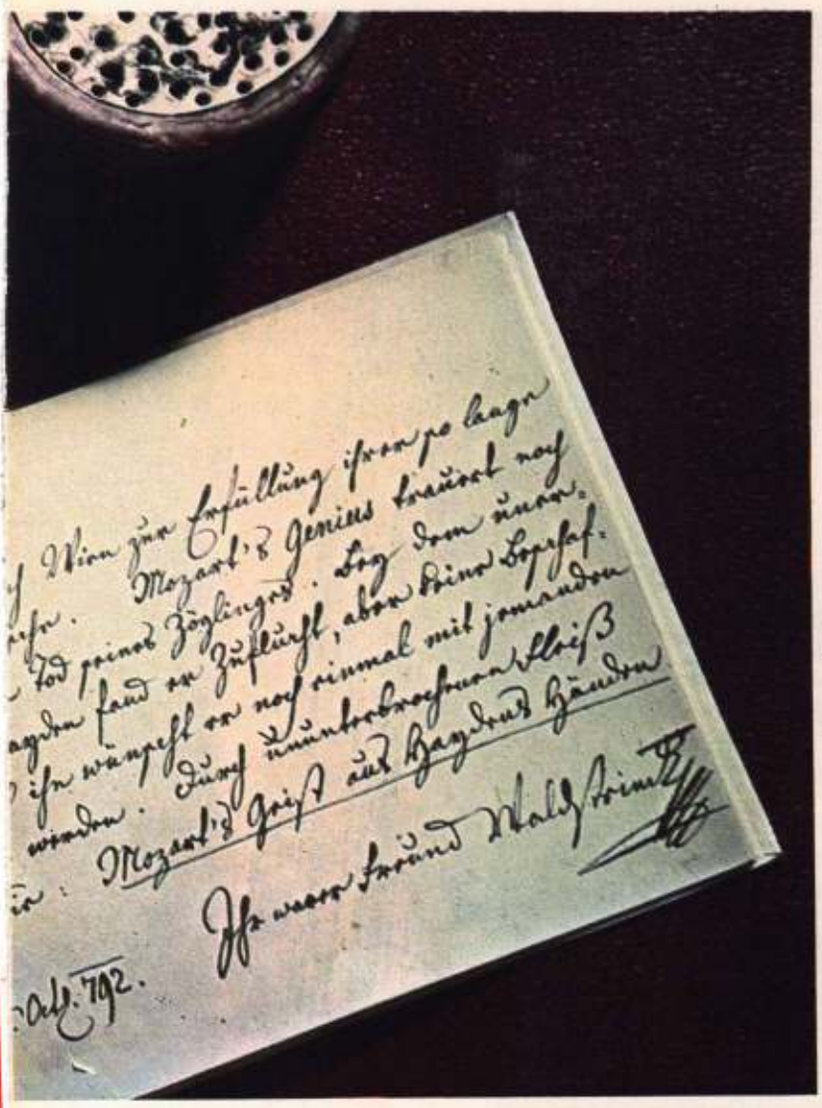


E. Lessing / Magnum / Zardoya

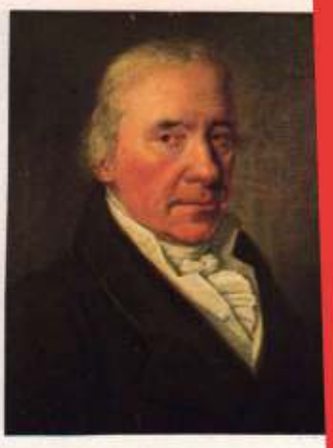
A preocupação do dinheiro

Desde os primeiros tempos da sua estada em Viena, há referências constantes a uma inquietação que será um verdadeiro *leitmotiv* na vida de Beethoven: a sua preocupação obsessiva e fanática pelo dinheiro. Convém determo-nos um pouco neste ponto: o assunto que é mais freqüentemente mencionado na correspondência e, a partir do momento em que a sua surdez se agrava, nos cadernos de conversação, é o dinheiro. Beethoven não era nem avarento nem perdulário, como podemos comprovar pelo testemunho dos seus contemporâneos; no entanto, era uma pessoa obcecada doentiamente pela necessidade de um rendimento fixo. Neste aspecto, Beethoven assemelha-se aos postulados

Na Rua Kohlmarkt, em Viena, teve a sua sede a Editorial Artaria (à direita), que desempenhou um papel importante na vida musical e artística da capital austríaca. Fundada em 1770, por Cesare, Domenico e Giovanni Artaria, publicou numerosas primeiras edições de Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, entre outros. Desapareceu em 1932, ano em que se fundiu com Trenchensky.



Sociedad de Amigos de la Musica / Fasbin

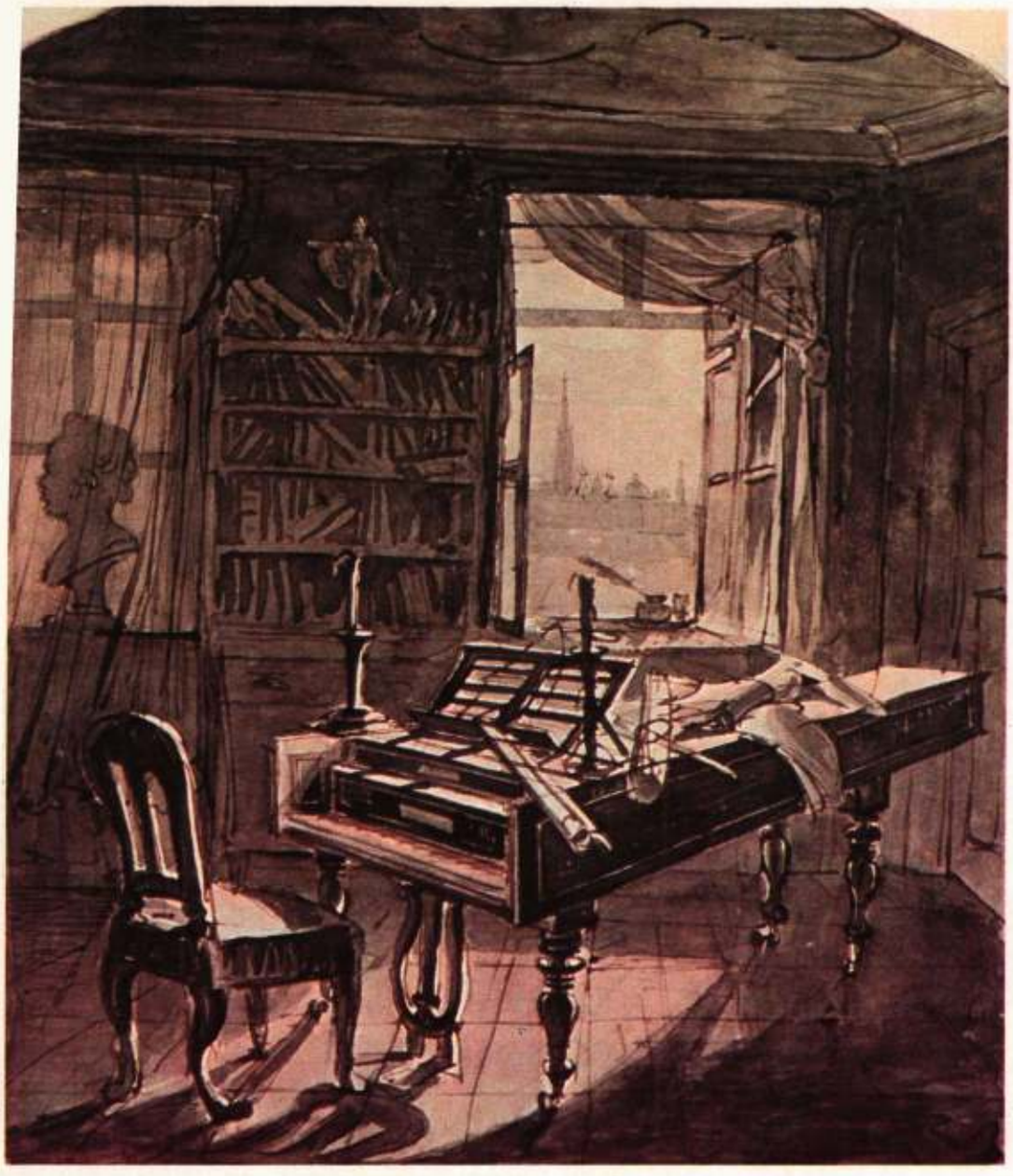


Westermann Archiv

Quando Beethoven se instalou em Viena, em 2 de novembro de 1793, o seu amigo conde Waldstein escreveu-lhe uma carta em que lhe desejava que, ajudado por Haydn, conseguisse herdar o «espírito de Mozart».

Além de Haydn, Beethoven teve mais três professores em Viena: Johann G. Albrechtsberger (1736-1809) (em cima, à esquerda), Joahnn B. Schenk (1753-1836) (em cima, à direita) e o italiano António Salieri (1750-1825) (à esquerda). Do primeiro disse que era «um perito na arte de fabricar esqueletos musicais». Aquele que mais se conservou como seu professor foi Salieri, com quem Beethoven prolongou as lições até 1802. Mesmo depois desta data, recorreu várias vezes aos seus conselhos. Salieri estabeleceu-se em 1766 em Viena, cidade onde se distinguiu como professor de grandes celebridades (Beethoven, Liszt, Schubert).

Museen der Stadt Wien, Viena



À esquerda, gravura que representa o último estúdio de Beethoven em Viena, situado numa mansão conhecida por «casa dos espanhóis negros», por aí terem vivido uns frades beneditinos. As freqüentes mudanças de residência do músico deveram-se ao seu espírito inquieto e às dificuldades econômicas que teve de enfrentar nos últimos anos de vida.

por que se rege o homem de hoje. Por uma questão de princípio, entende que ser músico não é ser servo e, por isso, procura atingir um *status* consentâneo com a qualidade de vida e prestígio social, que considera imprescindíveis para um artista da sua categoria. Este tipo de vida, esta posição num determinado grau da hierarquia social, só se pode manter se se tiver um certo rendimento. Esta é, pois, uma das suas idéias fixas: receber, com caráter permanente, uma renda, um salário, pensão ou estipêndio que lhe permita manter o seu *status* sem perda de recursos ou capacidades.

Durante vários anos (aqueles que precederam o agravamento da surdez), Beethoven tem um rendimento elevado, que provém, sobretudo, de três fontes: as atuações em público como pianista, uma vez que cedo se salienta como virtuose; o ensino, campo em que procurou a clientela mais seleta e desafogada possível (de acordo com as suas ambições burguesas); e, por último, a organização de concertos, baseados em música própria ou de outros compositores.

Levará dez anos a atingir a sua plena maturidade como músico. Mas, em 1801, vê resolvidos todos os seus problemas econômicos. Graças à proteção dos seus mecenas, dispõe de todas as comodidades de um lar burguês: lacaios, montada, luxuosas companhias femininas... «As minhas obras proporcionam-me elevados lucros — diz. — Recebo tantas encomendas que nem todas posso aceitar. Para cada uma das minhas obras, tenho seis, sete ou mais editores. Comigo não se assinam contratos: exijo e pagam-me o que estipulo.» Os melhores frutos desta época dourada são os concertos de piano e orquestra, op. 15 e 19.

Embora não tenha ainda iniciado a composição das suas partituras mais significativas, já se sente seguro de si próprio. Atreve-se inclusivamente a fazer a viagem planejada desde os tempos em que pretendia ser um novo Mozart: Praga, Nuremberg, Dresden, Leipzig, Berlim... A viagem não se traduz no êxito triunfal que esperava. «Surpreendeu os nossos ouvidos — escreveu um crítico musical de Praga —, mas não os nossos corações.» A verdade é que não é fácil para Beethoven encontrar um auditório ideal; em diversas ocasiões, troça dos espectadores que assistem aos concertos para chorar, tal como fazem os leitores de um folhetim. A

sua música é sempre de extremos, demasiado singular para o gosto da época.

Em Berlim, freqüenta a corte de Frederico Guilherme II, da Prússia, que herdou de seu tio Frederico-o-Grande o gosto pela música. Aquele monarca oferece-lhe uma caixa de ouro cheia de luíses reluzentes. Mas também ali não encontra Beethoven o seu auditório ideal. «Toquei o melhor que pude — declarou alguns anos mais tarde, com amargura — e esperava um grande êxito, mas não se ouviram palmas. O público tinha-se emocionado até às lágrimas, encharcando os lenços para me mostrar o seu reconhecimento. Como sou desajeitado nos meus entusiasmos, tudo aquilo me deixou completamente indiferente. Compreendi que se tratava de um público sentimentalão mas pouco dado à arte.»

O círculo de amigos

Ao mesmo tempo, Beethoven alarga o seu círculo de amigos. Já anteriormente nos referimos a algumas personalidades que, ainda nos tempos de Bonn, se tinham interessado pelas qualidades do jovem músico. Ao sempre presente conde Waldstein devem agora acrescentar-se os nomes do barão Van Swieten, Karl Czerny, o príncipe Lichnowsky e o príncipe Lobkowitz. A estes juntar-se-ão, nos primeiros anos do século XIX, o embaixador russo em Viena, conde Andreas Rasumovski, e o arquiduque Rodolfo.

Apesar do que atrás se disse, o círculo das suas amizades era bastante restrito. O temperamento fogoso, violento, altivo e pouco condescendente não lhe granjeava especiais simpatias entre os seus contemporâneos. Os seus comentários sobre outros colegas eram normalmente mordazes e pouco piedosos. Os seus triunfos, quando se davam, eram vistos pelo músico com narcisismo e até com pedantismo. Como professor era pouco paciente e, por vezes, feroz mesmo para com os discípulos. Por outro lado, o seu aspecto exterior, a sua compleição, a dureza dos seus traços (segundo parece e de acordo com o testemunho de algumas pessoas do seu tempo, o rosto teria marcas de bexigas), não eram de modo algum tranqüilizadores. Em relação a este ponto, é significativa a anedota da cantora de ópera Magdalena Willman, a quem o autor da *Pastoral* tinha proposto casamento; interrogada, alguns anos após a morte de Beethoven, sobre as razões por que o havia rejeitado, respondeu: «Porque era muito feio e estava louco.»

O êxito em Viena

O honrado e rude Beethoven leva algum tempo a alcançar o lugar que merece nesta sociedade galante; faltam-lhe a mansidão de Haydn e a experiência mundana de Mozart para se adaptar aos ritos e exigências da civilização. «Estes vienenses não valem nada, desde o imperador ao último engraxador — escreve num momento de cólera. — Como pode uma pessoa integrar-se neste país? Os vienenses não têm coração. Não há um único homem honrado na decadência geral da Áustria. Só as circunstâncias me retêm aqui, onde tudo está sujo e arruinado. Todos são ladrões, do mais alto ao mais baixo da escala social [...]» Em 1815, quando o seu gênio começa a declinar, Viena nomeá-lo-á seu filho adotivo. E muitos anos depois da sua morte, quando a administração municipal decide mandar demolir a velha sala do Bösendorfer onde Beethoven tocara piano, os vienenses permanecerão de pé ao terminar o último espectáculo, chorando comovidamente.

Apesar destas explosões de orgulho e de independência, Beethoven sentiu-se ligado a Viena até ao fim dos seus dias. O seu nome não tardou a chegar a todos os salões da cidade. «Esta gente só pensa em rir, beber e dançar», exclama numa das suas zangas. Mas não sente o menor escrúpulo em fazer que o convidem.

O êxito exterior acompanhou Beethoven desde os seus primeiros dias na capital austríaca. Ao fim de pouco tempo, ou seja, em 1795, conseguiu publicar as suas primeiras obras, os trios op. 1 e as sonatas op 2. Em abril de 1798, num concerto de beneficência,

Hlavního Města Prahy Museum / Fabbri

Na primeira metade do ano de 1796, Beethoven, que já havia conquistado uma sólida fama como pianista e improvisador, iniciou uma longa digressão artística, que o levou a Praga (à direita, vista do Teatro Nacional desta cidade, onde Beethoven atuou), Nuremberg, Dresden, Leipzig, Berlim, etc. Embora tenha alcançado um grande êxito, a viagem não se saldou no triunfo que esperava. Por vezes, a reação do público, que se emocionava até às lágrimas em vez de aplaudir, decepcionou o grande mestre.

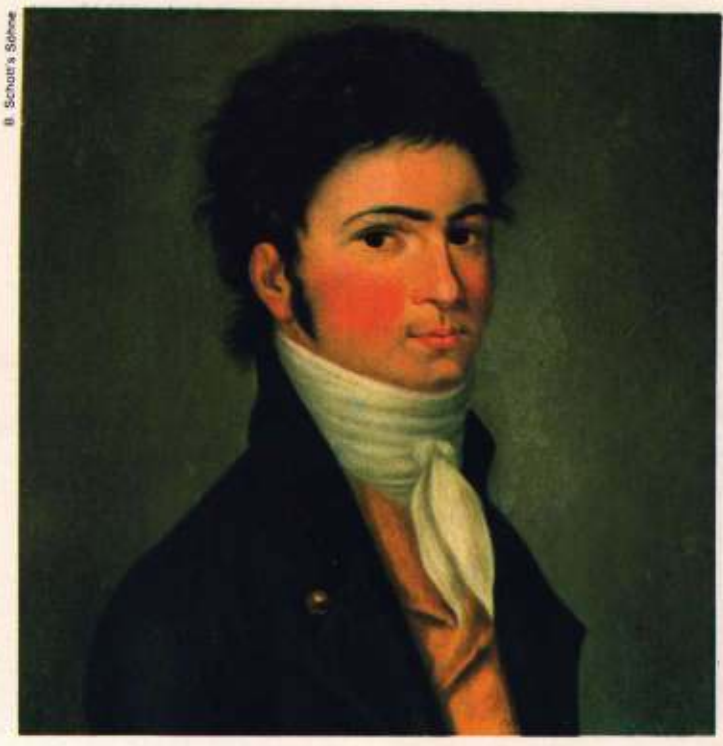
À esquerda, gravura que representa Beethoven ao piano, improvisando para uns amigos cujos nomes aparecem ligados ao seu: barão Van Swieten, príncipe Lichnowsky, príncipe Lobkowitz e Karl Czerny. A esta lista juntaram-se, alguns anos depois, o príncipe Kinski, o conde Rasumovski e o arquiduque Rodolfo.

À direita, pintura a óleo, não assinada, de cerca de 1801, que representa Beethoven. Os primeiros anos da sua estada em Viena, de 1793 a 1802, foram os mais felizes da vida do músico. Era famoso, admirado, ganhava dinheiro e convivia com a aristocracia. Esforçou-se inclusivamente por cuidar do seu aspecto exterior, como se pode ver por este retrato.

Beethoven deu a conhecer o seu quinteto op 16, na presença do imperador Francisco II. Em 2 de abril de 1800, no primeiro concerto por cuja organização foi inteiramente responsável, Beethoven estreou a 1.ª sinfonia e o *septimínio*, op. 20. No ano seguinte, editou os primeiros quartetos, as seis peças op. 18. Cedo se começou a ter a impressão, em Viena, de que Beethoven era algo mais do que um pianista profissional de primeira categoria ou um bom — embora temível — professor de teoria musical. No entanto, também não se pode afirmar que os seus contemporâneos viram nele o gênio que nós hoje reconhecemos. Aos vienenses de 1800, a música de Beethoven, com as suas excentricidades no começo da 1.ª sinfonia, deve ter parecido pedante. Todavia, ao avaliar a evolução da obra criativa de Beethoven, consideramos as suas inovações como marcos do seu desenvolvimento e não apenas como simples excentricidades do momento. Os sinais premonitórios que atualmente vemos nas obras iniciais de Beethoven tornam-se mais evidentes graças à nossa experiência. Por isso, pedir aos críticos ou ao público da Viena oitocentista que se apercebam do carisma do gênio no tempestuoso músico, que ia estreando as suas obras nos anos de mudança do século, é exigir um anacronismo histórico. Beethoven alcançou a fama que merecia devido a uma música que dificilmente se podia comparar com a que estava na moda, uma música que invocava uma visão inteiramente nova, para além do horizonte da época em que foi escrita. Neste aspecto artístico, Beethoven foi um grande compositor. E quando chegou a criar essa música, quer se trate da 9.ª sinfonia, dos últimos quartetos ou das sonatas finais de piano, já uma boa parte dos seus contemporâneos o consideravam o criador mais importante do seu tempo.

A surdez

Mas quando o prestígio do intérprete e compositor alcançava um nível indiscutível, começaram a manifestar-se os primeiros sinais de surdez. Já em 1799, Beethoven havia notado certos problemas auditivos. Achou que se tratava de um mal passageiro e ocultou os sintomas às pessoas conhecidas. Pouco a pouco, o seu ouvido foi diminuindo, o que o levou a recorrer aos médicos. Em 1801, a situação começou a tornar-se alarmante: dirigiu algumas cartas a amigos fiéis, especialmente uma a Carl Amenda, informando-os da situação e pedindo-lhes silêncio. Em 29 de junho de 1801, escreveu a Franz Wegeler, médico famoso e marido de uma antiga apaixonada sua, Eleonore von Breuning, uma carta em que dizia: «Interrogas-me sobre a minha situação, pois devo dizer-te que, no plano profissional, não é má. Desde o ano passado que Lichnowsky — que, por incrível que pareça, sempre foi e ainda é o meu melhor amigo (sem dúvida que houve entre nós alguns pequenos desentendimentos, mas só contribuíram para reforçar a nossa amizade) — me mandou um donativo de 600 florins, que me garante uma posição satisfatória; as minhas composições proporcionam-me bom dinheiro e tenho várias encomendas pendentes. Mais, para cada obra tenho seis, sete, até mais editores; entre eles, escolho aqueles que melhor satisfazem os meus interesses; não preciso de assinar contratos; apresento as minhas condições e eles pagam-me imediatamente. Mas, agora,

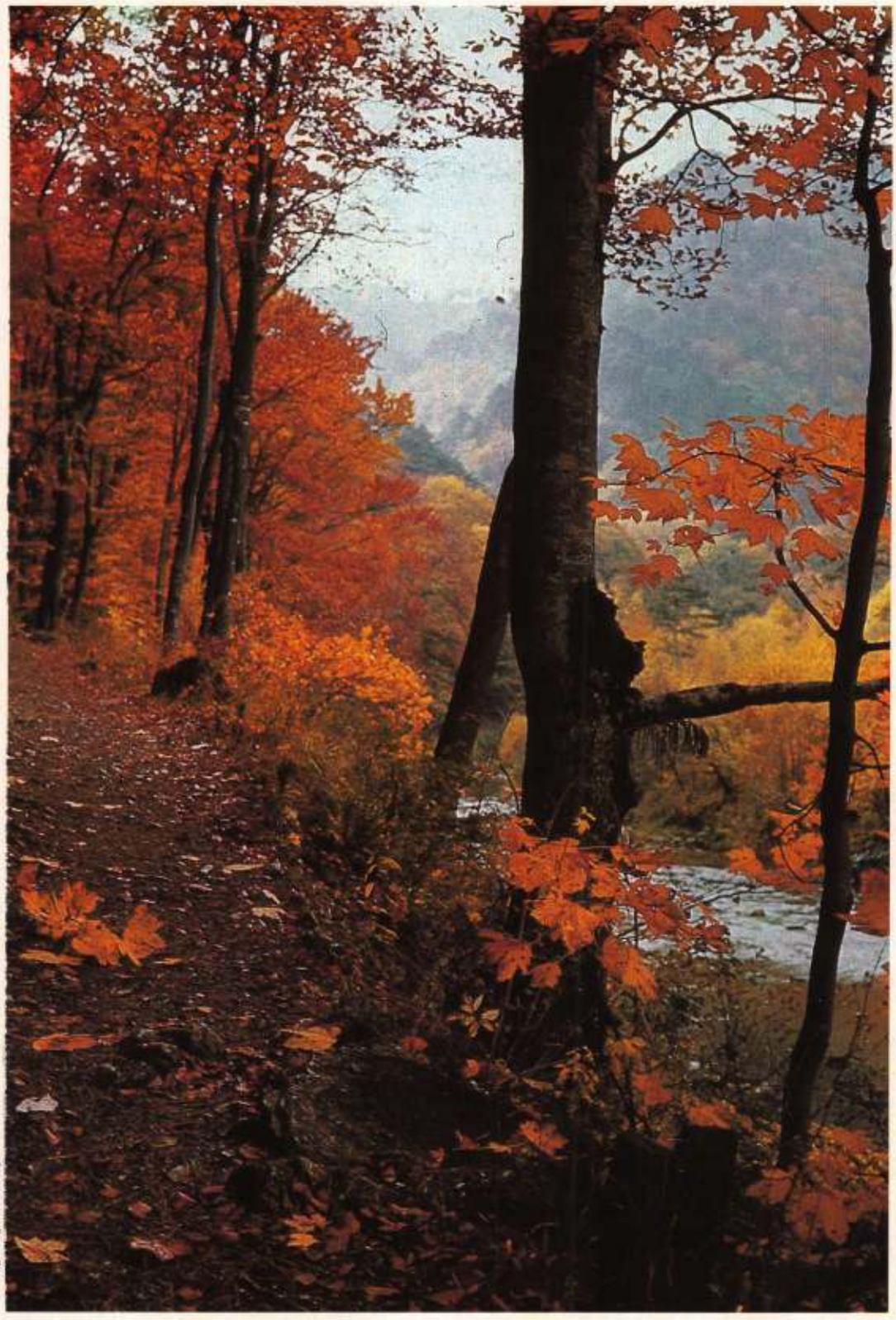


B. Schott's Söhne

Embaixo, gravura do princípio do século XIX, que representa uma vista do Prater de Viena, lugar para onde iam passear todos os seus habitantes. Beethoven não tardou a tornar-se um vienense como os outros e, apesar das suas explosões de orgulho e independência, sempre se comportou como tal.

esse demônio invejoso, a minha falta de saúde, pregou-me uma partida: nestes últimos três anos, o meu ouvido tem enfraquecido progressivamente; dizem-me que a principal causa são os intestinos, que, como sabes, tantos problemas me provocaram no passado. O meu estado piorou desde que cheguei a Viena, pois sofri de diarréias constantes, que me deixaram num estado de extrema fraqueza. O inverno passado foi terrível para mim, até que, faz agora quatro semanas, fui consultar Werig, que quase conseguiu pôr fim a esta violenta diarréia e me mandou tomar banhos quentes nas águas do Danúbio, regime a que devo acrescentar alguns frascos de um tônico. De início, não me aconselhou nenhum remédio, mas há quatro dias receitou-me umas pílulas para o estômago e umas lavagens aos ouvidos; devido a isso, sinto-me, naturalmente, mais forte e acho que a minha saúde está melhorando, exceto no que se refere aos ouvidos, que não páram de me doer dia a noite. Levo uma vida de eremita; durante cerca de dois anos, procurei evitar a companhia de todos, simplesmente porque não posso dizer que estou surdo. Se tivesse outra profissão, tudo seria mais fácil, mas com o meu trabalho, esta situação é terrível; quanto aos meus inimigos — e, segundo me consta, não são poucos —, que diriam se soubessem o que se passa? Se estou a uma certa distância dos músicos ou dos cantores, não consigo ouvir as notas mais agudas; nas conversas, é espantoso como ainda há gente que não se tenha apercebido do meu problema;

Albertina Graphische Sammlungen Viena / Fabbri



E. Lessing / Magnum / Zardoya

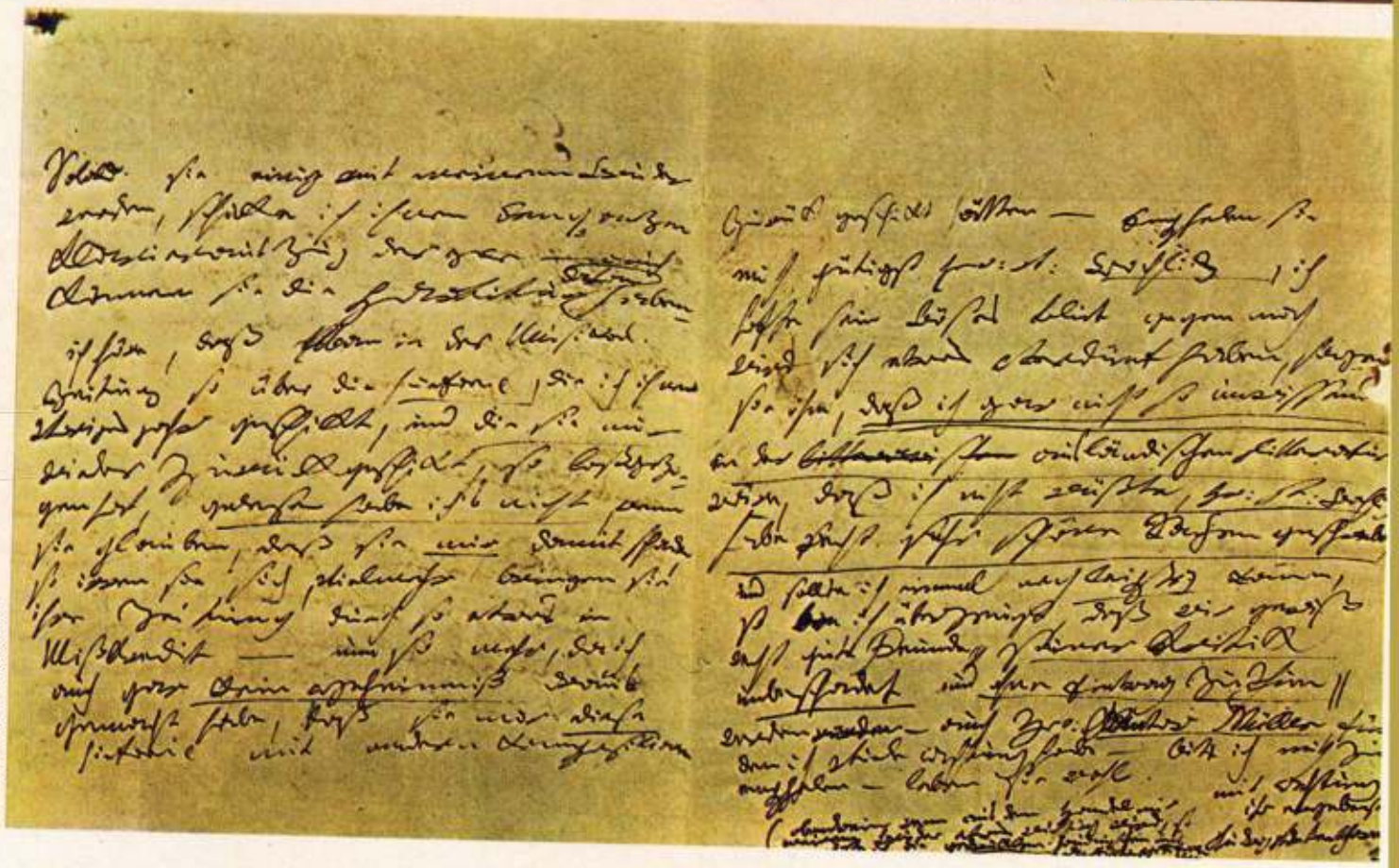
À esquerda, fotografia do bosque de Helenenthal. Quando a sua surdez se agravou, Beethoven procurou refúgio em lugares como este, em vez de freqüentar os salões ou de passear pelos parques de Viena, pois não podia confessar que era surdo. «Se tivesse outra profissão, tudo seria mais fácil, mas com o meu trabalho [...] é terrível; e, quanto aos meus inimigos [...] que diriam se soubessem o que se passa?»

À direita, representação da Batalha de Marengo, em que Napoleão derrotou o exército austríaco do marechal Melas, numericamente superior (14 de junho de 1800). Vitórias como esta e as idéias de igualdade e liberdade que representavam elevaram Napoleão à categoria de herói aos olhos de Beethoven, que acalentou o sonho de lhe dedicar uma sinfonia.

Em julho de 1806, Beethoven escreveu uma carta aos seus editores de Leipzig, Breitkopf e Härtel (página seguinte, embaixo), em que se queixava amargamente de uma crítica desfavorável publicada no Allgemeine Musikalische Zeitung *sobre a sua 3.ª sinfonia. Como acontece geralmente com todas as obras inovadoras, a* Heróica *não foi de todo compreendida pela crítica e pelo público, quando da sua estréia. Era difícil, nos anos de mudança do século, notar o carisma do gênio nas obras que Beethoven dava a conhecer. A primeira audição privada da* Heróica *realizou-se no Palácio Lobkowitz; a sua estréia oficial foi em 7 de abril de 1805 no Theater an der Wien, sob a regência do próprio Beethoven.*

em geral, finjo estar ausente e eles atribuem a isso o meu silêncio. Devo dizer-te que mal consigo ouvir uma pessoa a falar a meia voz, isto é, escuto o timbre da sua voz, mas não distingo as palavras; por outro lado, se alguém grita, o barulho torna-se insuportável. O que acontecerá depois disto, só Deus sabe. Werig disse que tem de haver melhoras ou talvez uma recuperação total. Nos últimos meses, amaldiçoei muitas vezes a minha vida. Aprendi com Plutarco a ser resignado. Devo enfrentar o destino, embora em certos momentos me sinta a mais infeliz das criaturas de Deus. Resignação; resignação! Que miserável é o refúgio que me resta [...]» A doença de intestinos a que Beethoven se refere é um caso evidente de disenteria. Com o tempo, os médicos conseguiram curá-lo deste mal, mas a surdez continuou a agravar-se até mergulhar o músico no mais completo e doloroso silêncio exterior. Durante certo tempo, considerou-se possível que a perda do ouvido fosse um efeito secundário da sífilis contraída em jovem; esta hipótese não foi suficientemente comprovada, embora, de um ponto de vista médico, possa ter um certo fundamento. □

Museu de Versalles, Paris / Arquivo Salvat



Beethovenhaus, Bonn / Arquivo Salvat

Capítulo 5

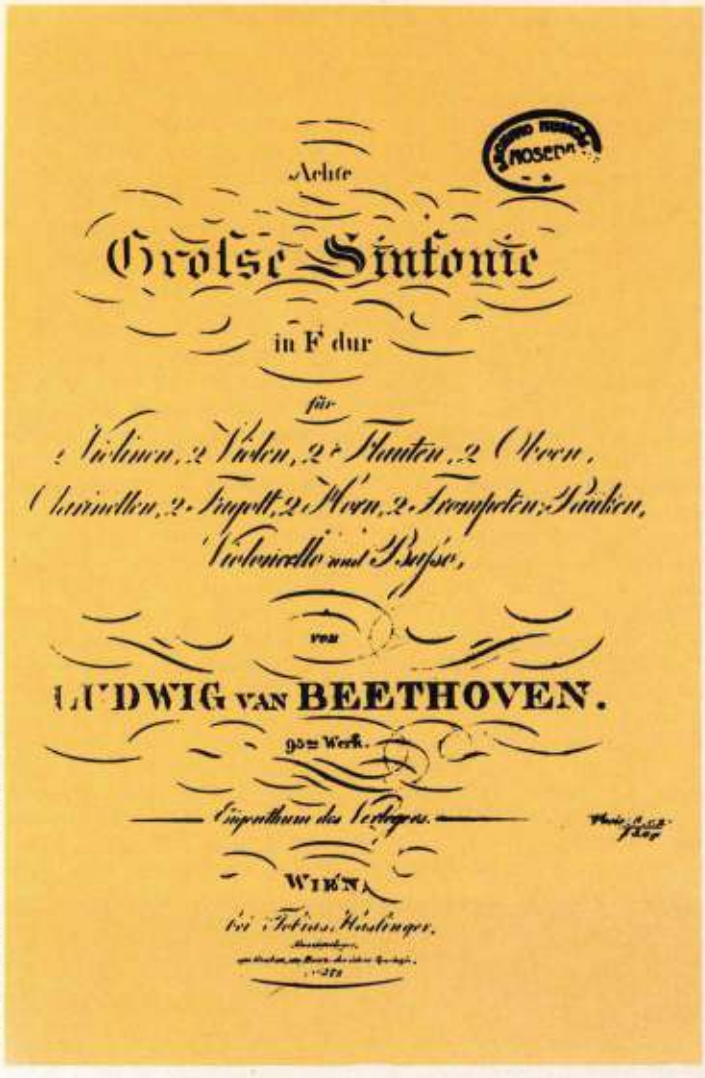
As últimas sinfonias

Biblioteca Nacional Austríaca, Viena / Fabbri

A trompa, instrumento que se havia utilizado sobretudo em caçadas, foi introduzida na orquestra nos princípios do século XVIII. Para melhorar a sua qualidade, acrescentaram-se-lhes uns tubos adicionais denominados «pontis», que permitiam afiná-la em todos os tons. Assim nasceu a chamada trompa de harmonia, à qual se aplicou, em 1815, o mecanismo de pistões, que a aperfeiçoou. Beethoven utilizou este instrumento tanto nas sinfonias como na música de câmara.

Em cima, capa da 7.ª sinfonia de Ludwig van Beethoven, na edição de Tobias Haslinger. Após a dupla estréia da 5.ª e da 6.ª sinfonias, que se realizou em 22 de dezembro de 1808, Beethoven levou cinco anos a apresentar outra obra ao público vienense. A primeira audição da 7.ª efetuou-se em 18 de dezembro de 1813 e a segunda dois dias depois. Em ambas as ocasiões, teve de se repetir o segundo andamento a pedido do público.

Beethoven deixou que passassem cinco anos até dar conhecimento de uma nova sinfonia ao público vienense. Em 8 de dezembro de 1813 realizou-se a primeira audição da 7.ª sinfonia, que voltou a ser apresentada alguns dias mais tarde; em ambos os espetáculos, o segundo andamento, o célebre *allegretto*, teve de ser repetido a pedido do público. A obra havia sido iniciada em 1811.

Nesta sinfonia, Beethoven apresenta o seu mais grandioso conceito de introdução, o qual supera o que já tinha sido anteriormente traçado para a 4.ª sinfonia. Esse prólogo sinfônico, *poco sostenuto*, baseia-se em duas idéias: um tema solene para os instrumentos de sopro e uma idéia de marcha, de tom tranqüilo. Depois de provocar um clima de expectativa pouco comum, o *vivace*, primeiro andamento, faz a sua entrada de maneira cintilante, num ritmo ternário (6/8) que contrasta com o binário da introdução (4/4). O *allegretto* é dominado por uma idéia rítmica simples, uma sucessão de semínimas com duas colcheias, que antecedem uma melodia com um desenvolvimento quase schubertiano. O *scherzo*, baseado num tema impulsivo, de caráter ascendente, está relacionado com o tema principal do primeiro andamento e bem assim como o garboso motivo fundamental do *finale*. No *scherzo* prossegue uma prática já adotada na 4.ª sinfonia: o trio e a exposição ouvem-se, repetidamente, duas e três vezes. O *finale*, que deu origem a todo o gênero de subliteratura musical, implica uma descarga de energia apenas comparável à da 5.ª sinfonia, embora na 7.ª — é justo referi-lo — Beethoven não aumente o número de componentes da orquestra, chegando a prescindir do flautim, dos trombones e do contrafagote, incluídos no último tempo da sinfonia em dó menor.

À esquerda, capa da 8.ª sinfonia de Ludwig van Beethoven, com a sua orquestração original, conforme a edição de Tobias Haslinger. Segundo parece, a redação desta peça foi, para Beethoven, um trabalho que não suscitou problemas. Iniciada em Teplitz — cidade a que se deslocara no verão de 1812, atraído pela idéia de conhecer Goethe —, foi terminada em Linz no outono do mesmo ano. A sua estréia realizou-se em 27 de fevereiro de 1814, na Redoutensaale de Viena.

Provando que nem sempre se pode agradar a todos, Beethoven, que considerava a 7.ª sinfonia uma das suas obras mais notáveis, teve de suportar a seu respeito comentários tão singulares como os que um crítico inglês sobre ela teceu em 1825: «Esta é uma composição em que o autor caiu no grau mais triste de desagradável excentricidade. É impossível descobrir na obra um esquema ou apreender qualquer relação entre as suas partes. Parece ter sido concebida como um enigma, mas inclinamo-nos a pensar que é uma burla, um engano, uma fraude.» Por outro lado, um contemporâneo de Beethoven, Ludwig Spohr, que chegou a gozar da amizade e confiança do mestre de Bonn, deixou, na sua *Autobiografia,* um testemunho interessante e tragicômico sobre a estréia da 7.ª sinfonia: «As novas composições de Beethoven causaram uma excelente impressão, sobretudo a sua sinfonia em lá maior; o maravilhoso segundo andamento teve de ser repetido no dia da primeira audição; em mim, provocou uma impressão profunda e duradoura. A interpretação foi verdadeiramente magistral, apesar da direção de Beethoven, hesitante, confusa e, por vezes, cômica. Nota-se claramente que o pobre mestre surdo já não é capaz de se aperceber das passagens *piano* da sua própria música. Infelizmente, o fato tornou-se óbvio num determinado momento, por altura da segunda metade do primeiro *allegro* da sinfonia. Há aqui duas pausas, numa sucessão muito próxima, a segunda das quais antecede um *pianissimo*. Durante a execução, Beethoven deve ter-se esquecido deste pormenor, pois começou a marcar novamente o tempo antes de a orquestra chegar à segunda pausa. Assim, sem que disso se apercebesse, quando os músicos começaram outra vez a tocar, Beethoven ia já dez ou doze compassos à frente deles... pelo menos. Uma vez que a passagem que se segue às duas pausas deve ser tocada em *pianissimo*, como já disse, Beethoven tinha-se baixado de maneira a ficar quase de gatas no estrado, para indicar a intensidade da orquestra. Durante o *crescendo* subseqüente, começou a erguer-se e, no momento em que, no seu entender, o *forte* devia começar, levantou os braços ao ar e deu um salto. Como não se produzisse nenhum *forte*, olhou alarmado à sua volta, cravando os olhos com ódio na orquestra, que ainda tocava o *pianissimo*. Só percebeu o que se passara quando o tão esperado *forte* começou ruidosamente e ele o conseguiu ouvir.»

A 8.ª sinfonia

Tal como aconteceu com a 4.ª sinfonia, a 8.ª veio ao mundo num momento em que o seu autor se encontrava submerso na criação de outra peça. A sinfonia em si bemol maior nasceu quando Beethoven interrompeu a composição da 5.ª; por sua vez, a 8.ª sinfonia em fá maior foi a válvula de escape utilizada por Beethoven para se alhear dos problemas que a escrita da 7.ª lhe levantava no plano da composição. No caderno de apontamentos de 1811, que contém uma série pormenorizada de esboços da sinfonia em lá maior, aparecem também uns bosquejos que se podem

Beethoven regendo, segundo um desenho de W. Thony. Embora em 1815 a sua surdez fosse muito avançada, o grande mestre regeu ainda a estréia da sua 7.ª sinfonia. O seu amigo Ludwig Spohr, que assistiu à estréia, escreveu nas suas memórias: «A interpretação foi absolutamente magistral, apesar da direção de Beethoven [...] Nota-se claramente que o pobre maestro surdo já não é capaz de se aperceber das passagens piano *da sua própria música.»*

Coleção de desenhos e gravuras da Albertina, Viena / Fabbri

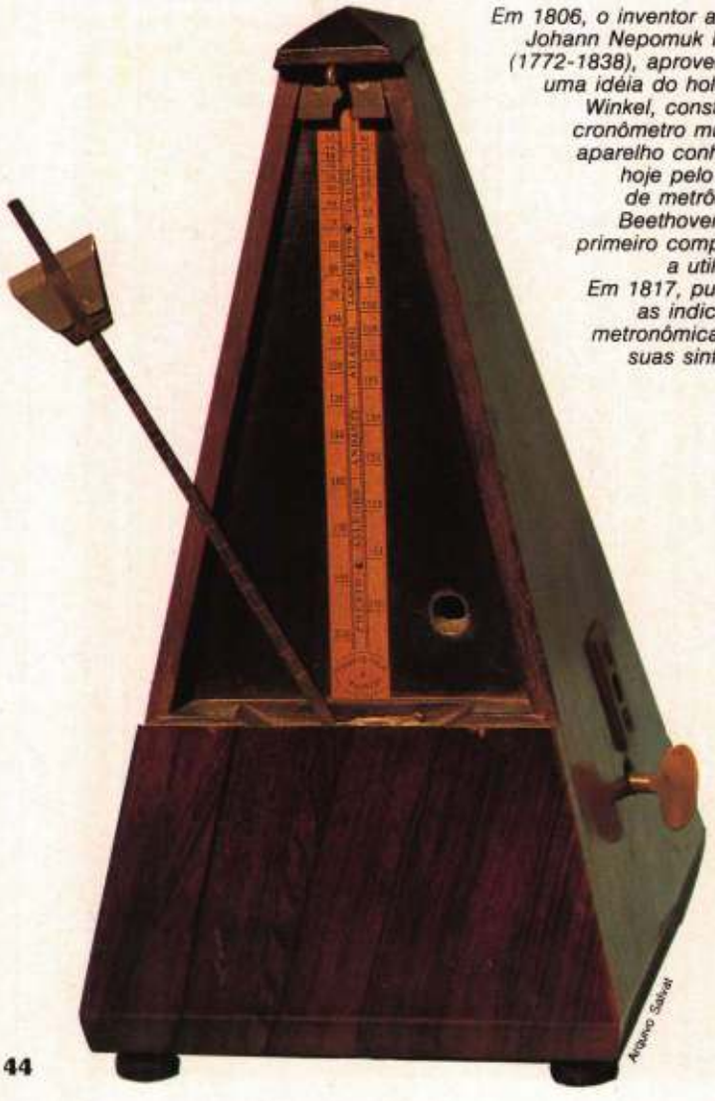
43

identificar com a futura 8.ª Tudo parece indicar que a redação desta peça foi, para Beethoven, um trabalho sem problemas, quase um divertimento, o que a música claramente reflete. Estas circunstâncias levaram Kolodin a dizer que «esta sinfonia pode ser descrita não só como a 8.ª de Beethoven, mas também como a última de Haydn». Beethoven adotou, nesta obra, um esquema jovial e desenvolto: prescindiu de um tempo lento e, em seu lugar, escreveu dois *scherzos*, o segundo e o terceiro andamentos, que denominou, respectivamente, *allegro scherzando* e *tempo de menuetto*. O segundo andamento tornou-se famoso devido à sua paródia, patente nos compassos iniciais, do célebre «cronômetro musical», de Johann Nepomuk Mälzel, aparelho que hoje conhecemos pelo nome de metrônomo. Desde Haydn que não se tinha escrito uma resolução tão divertida de uma sinfonia como o *allegro vivace* final desta obra, o que confirmaria o comentário de Kolodin, embora a sua atmosfera esteja muito longe da tônica de felicidade e alegria que se respirava no *finale* da 4.ª sinfonia.

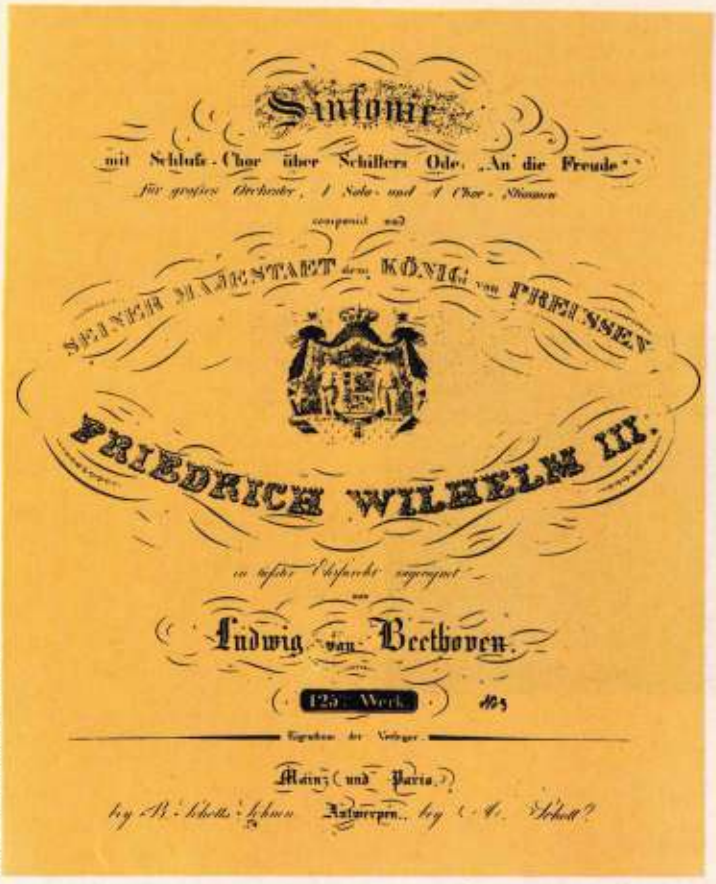
Não faltaram, no entanto, observações mal-intencionadas. Uma crítica de 1827 sobre esta obra diz: «A 8.ª sinfonia de Beethoven depende inteiramente do seu último andamento, destinado a conquistar os aplausos do público seja a que preço for.»

A 9.ª sinfonia

O processo de composição da sua 9.ª e última sinfonia (em ré menor, op. 125) é complexo e difícil de descrever. A origem imediata da obra é uma encomenda que a Royal Philharmonic Society de Londres fez a Beethoven em 1817. Na realidade, as primeiras notas relacionadas com a peça, que acabaria por ser conhecida pelo nome de *Coral*, datam de 1811. Decorrido um intervalo de quatro anos, voltam a encontrar-se alguns elementos, mas ainda com o caráter de rascunho. O motivo inicial do *scherzo* aparece, pela primeira vez, num caderno de apontamentos de 1817-1818, embora aqui se levante o problema das várias sinfonias que Beethoven pretendia escrever nessa época. O que é certo é que, em 1812, durante o apogeu do império napoleônico e coincidindo com a invasão da Áustria pelas tropas francesas, Beethoven havia dado a certos esboços o título de «3.ª sinfonia», dentro de um esquema de trabalho em que a nova obra viria imediatamente depois da 7.ª e 8.ª sinfonias. Já nessa altura, parece estar atribuída à «3.ª sinfonia» a tonalidade de ré menor, que, doze anos depois, apareceria como suporte tonal da 9.ª Mas, em 1818, o processo diversifica-se. Coincidindo com a criação da *Missa Solemnis*, Beethoven anota como próximo projeto a redação de duas sinfonias: uma delas, que se chamaria *Sinfonia Alemã*, teria um final de caráter coral, enquanto a outra seria apenas instrumental. Em 1822, Beethoven completou a *Missa Solemnis*, as três últimas sonatas de piano, as variações sobre uma valsa de Diabelli e a abertura *A Consagração da Casa*. Em fins desse ano assinou um contrato nos termos do qual se comprometia definitivamente a satisfazer a encomenda que havia recebido da sociedade londrina cinco anos atrás. Beethoven não teve a menor dúvida em corresponder ao pedido com a sinfonia de final instrumental, pensando, com uma certa lógica, que um final cantado em alemão podia não ter grande sentido para o público britânico. No entanto, os dois projetos acabaram por se fundir num único. A data exata em que os trabalhos sinfônicos se confundem um com o outro não é conhecida, mas pode

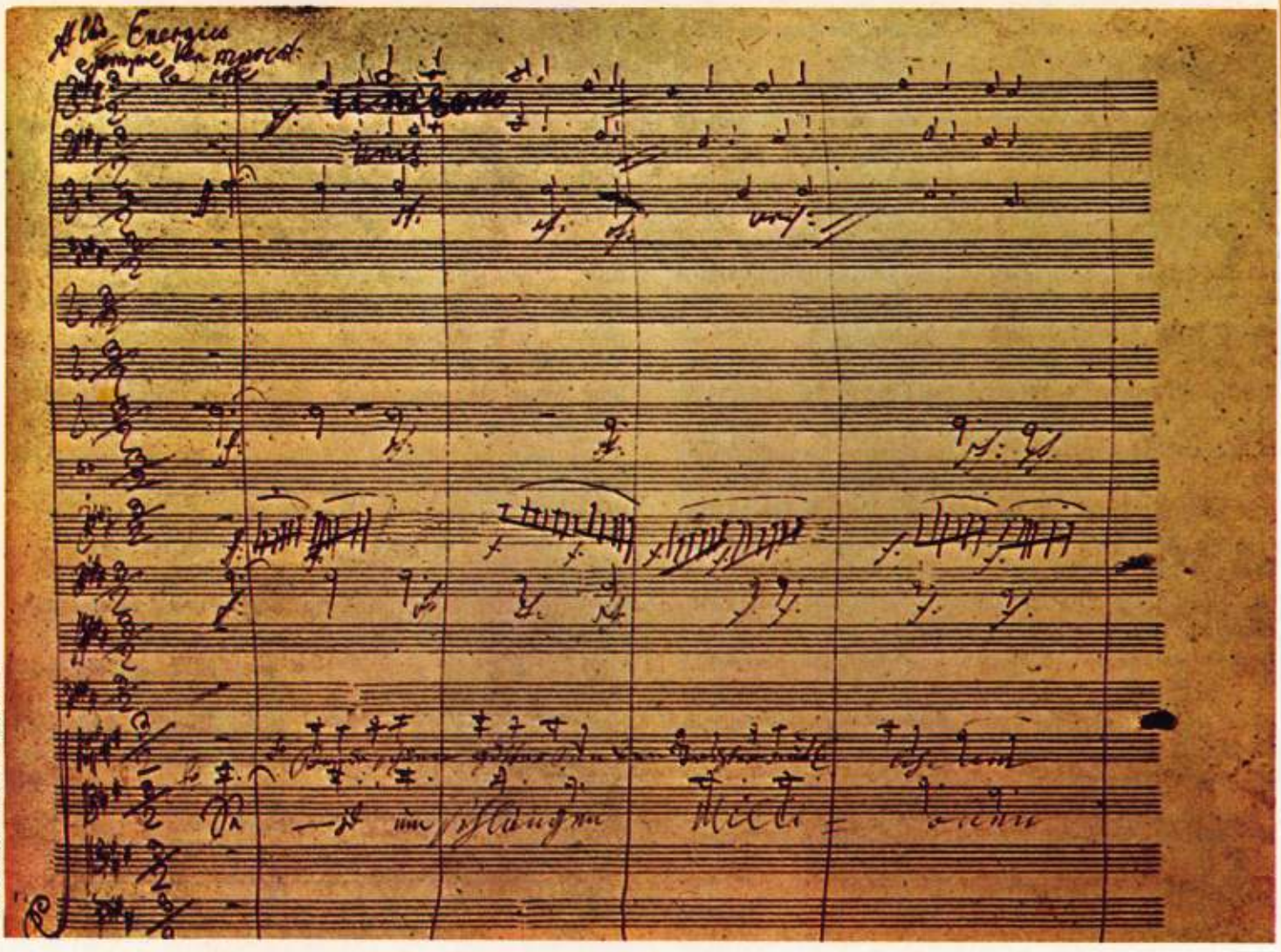


Em 1806, o inventor alemão Johann Nepomuk Mälzel (1772-1838), aproveitando uma idéia do holandês Winkel, construiu o cronômetro musical, aparelho conhecido hoje pelo nome de metrônomo. Beethoven foi o primeiro compositor a utilizá-lo. Em 1817, publicou as indicações metronômicas das suas sinfonias.

Retrato de Johann Christoph von Schiller, por Franz G. V. Kugelgen (Museu Goethe, Frankfurt). Schiller (1759-1805) foi, com Goethe, a figura literária mais importante da época, na Alemanha. Em 1793, Beethoven entusiasmou-se ao ler a sua Ode à Alegria *e sentiu-se tomado do desejo de a pôr em música. Porém, tardariam muitos anos até que se lhe deparasse um tema musical digno da grandiosidade da ode; veio a encontrá-lo no grande final da sua 9.ª sinfonia.*

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

situar-se por volta de 1823. Embora este tema quase não seja abordado na sua correspondência, parece evidente que Beethoven compreendeu que um final instrumental não teria cabimento numa estrutura dominada pelos três andamentos que já tinha escrito para o que iria ser a sua 9.ª sinfonia. Os rascunhos e esboços que havia elaborado para o final instrumental foram posteriormente utilizados no último andamento do quarteto n.º 13, em lá menor, op. 132. Nesse mesmo ano, um dos temas de inspiração mais antigos de Beethoven voltou a persegui-lo em 1793, com 23 anos, tinha manifestado desejo de compor a música para a ode de Friedrich Schiller, *An die Freude*. Durante os vinte anos seguintes, esta idéia acudir-lhe-ia uma e outra vez ao pensamento sem que encontrasse um esquema musical adequado à grandiosidade do texto. Porém, em 1823, a magnificência que a 9.ª sinfonia ia adquirindo, lembrou-lhe a sua velha inspiração. Assim a ode de Schiller, transformou-se no monumental remate de um edifício baseado num combativo e trá-

Capa da 9.ª sinfonia de Beethoven dedicada ao rei Frederico Guilherme III, da Prússia. Entre todas as obras do compositor, esta foi a que teve um processo preparatório mais longo. A causa imediata da sua criação foi uma encomenda recebida em 1817; no entanto, a idéia de uma obra sinfônica com um final coral remonta a 1808.

Embaixo, fragmento autógrafo do começo do allegro energico *do finale da 9.ª sinfonia de Beethoven. A passagem dos andamentos instrumentais da sinfonia para o final coral foi resolvida por Beethoven, atribuindo aos violoncelos e contrabaixos a introdução e a melodia associadas às palavras de Schiller.*

Deutsche Staatsbibliothek, Berlin / Arquivo Salvat

Com a 9.ª sinfonia, Beethoven abriu um novo caminho ao pensamento humano através da música, e estabeleceu as bases das grandes manifestações sinfônicas do romantismo e do pós-romantismo. A 9.ª sinfonia não é um monumento imóvel, que termina em si próprio, mas sim um pórtico aberto sobre o futuro dos homens e da arte, um símbolo de desafio do espírito criador.

gico *allegro*, um irônico e movimentado *scherzo* e um piedoso *adagio*. Até outubro do ano mencionado, Beethoven procurou uma solução satisfatória para o problema da transição dos andamentos puramente instrumentais para o final coral. Perto do fim do ano, encontrou uma primeira solução, que, mais tarde, considerou pouco inspirada e que consistia em referências aos andamentos precedentes, pontuadas por invocações de um solista vocal que exclamava: «Oh não, nada disto!», aludindo ao primeiro andamento; «Também não é isto», sobre o tema do *scherzo*, e «Até isto é demasiado fraco», acerca dos primeiros compassos do *adagio*, para depois iniciar a transcrição da citada ode com esta invocação: «Cantemos agora a canção imortal Schiller.» A solução definitiva teve um caráter mais pessoal e, pode mesmo dizer-se, genial: Beethoven optou por manter as referências aos andamentos anteriores e a música escrita para as imprecações do solista vocal, mas suprimindo a intervenção da voz humana. Confiou essas frases aos violoncelos e contrabaixos, que, assim, construíam o recitativo instrumental mais insólito que jamais se havia escrito. Seguidamente, apresentou, quase como um murmúrio, a melodia composta para as palavras de Schiller, mas ainda em forma instrumental (repare-se na maneira surpreendente como combinou as suas duas concepções da sinfonia coral), ressoando primeiro nos baixos até ser finalmente retomada por toda a orquestra num clima de entusiasmo. Só então se produz a intervenção do solista, que se limita a pedir a um imaginário auditório cósmico: «Oh, amigos, não nesses tons! Entoemos cânticos mais agradáveis e cheios de alegria!»

Beethoven encerrava e abria, assim, um capítulo da história da música e, o que é mais importante, do pensamento humano através da música. Não só erguia uma ponte pela qual havia de passar todo o romantismo, como na outra margem estavam já as bases das grandes erupções do sinfonismo de Mahler e de outros compositores posteriores. Por outro lado, também a forma ficava reduzida a um meio graças ao qual o músico podia sentir-se capaz de invocar praticamente tudo; mensagem que foi recebida tanto por Mahler como por Schönberg ou Stravinsky. Neste aspecto, Beethoven foi não só um mestre, mas também um profeta. Pode não ter sido um grande orquestrador ou um grande inovador no que se refere aos instrumentos componentes da orquestra, mas fez dela o veículo mais adequado para expresssar as grandes idéias. E neste plano, estamos em dívida para com ele. □

Catálogo da obra orquestral

Sinfonias
N.° 1, em dó maior, op. 21 (1799-1800) ● N.° 2, em ré maior, op. 36 (1801-1802) ● N.° 3 *(Heróica)*, em mi bemol maior, op. 55 (1803-1804) ● N.° 4, em si bemol maior, op. 60 (1806) ● N.° 5, em dó menor, op. 67 (1804-1808) ● N.° 6 *(Pastoral)*, em fá maior, op. 68 (publ. 1807-1808) ● N.° 7, em lá maior, op. 92 (1812) ● N.° 8, em fá maior, op. 93 (1811-1812) ● N.° 9 *(Coral)*, em ré menor, op. 125 (1817-1823).

Aberturas
Die Geschöpfe des Prometheus («As Criaturas de Prometeu»), em dó maior, op. 43 (1801) ● *Coriolano*, em dó menor, op. 62 (1807) ● *Leonora* n.° 1, em dó maior, op. 138 (1807) ● *Leonora* n.° 2, em dó maior, op. 72-a (1805) ● *Leonora* n.° 3, em dó maior, op. 72-a (1806) ● *Fidélio*, em mi maior, op. 72-b (1814) ● *Egmont*, em fá menor, op. 84 (1809) ● *Die Ruinen von Athen* («As Ruínas de Atenas»), em sol maior, op. 113 (1811) ● *Zur Namensfeier*, em dó maior, op. 115 (1814) ● *König Stephan*, em mi bemol maior, op. 117 (1811) ● *Die Weihe des Hauses* («A Consagração da Casa»), com coro, em dó maior, op. 124 (1822).

Bailados
As Criaturas de Prometeu, op. 43 (1801) ● *Ritterballet*, op. 149 (1790).

Obras diversas para orquestra
12 danças alemãs, op. 140 (1795) ● 2 ciclos de doze minuetos (1795) ● *Gratulations-Menuett*, em mi bemol maior, op. 142 (1822) ● 12 escocesas ● 5 marchas militares (1809) ● *A Vitória de Wellington ou a Batalha de Vitória*, op. 91 (1813).

Piano e orquestra
Concerto de cravo ou pianoforte em mi bemol maior (1784) ● Concerto em dó maior, op. 15 (1795-1798) ● Concerto em si bemol maior, op. 19 (publ. 1795-1798) ● Concerto em dó menor, op. 37 (1800) ● Concerto em sol maior, op. 58 (1805-1806) ● Concerto em mi bemol maior *(Imperador)*, op. 73 (1809) ● Fantasia em dó menor para piano, coros e orquestra, op. 80 (publ. 1808-1809).

Violino e orquestra
Concerto em ré maior, op. 61 (1806) ● Romanza em sol maior, op. 40 (publ. 1803) ● Romanza em fá maior, op. 50 (publ. 1805).

Diversos instrumentos e orquestra
Triplo concerto de violino, violoncelo e piano, em dó maior, op. 56 (1804) ● Fantasia em dó menor para pianos, coros e orquestra, op. 80 (publ. 1811) ● Romance *cantabile* para piano, flauta e fagote, com acompanhamento de dois oboés e orquestra de cordas.

Capítulo 6
Música instrumental

Beethoven foi um compositor essencialmente pianístico. A sua contribuição no plano instrumental é quase exclusivamente dedicada aos instrumentos de tecla; não legou à posteridade obras para violino solista, como fizera Bach, ou para instrumentos de sopro, como tinham feito Telemann ou Stamitz. No campo pianístico, o número de peças compostas por Beethoven ultrapassa largamente a centena. Tal como no terreno orquestral as nove sinfonias dominam o horizonte criativo do autor, no sector instrumental, as trinta e duas sonatas de piano constituem a parte fundamental, cuja importância obscurece, por vezes injustamente, as restantes partituras que escreveu para piano.

Convém precisar que, anteriormente ao ciclo propriamente dito, Beethoven compôs algumas sonatas não catalogadas; as três peças dedicadas ao eleitor Maximiliano Frederick, em 1783; a sonata *Simples*, em dó maior, redigida em 1792 e dedicada a Eleanore von Breuning, e as duas sonatinas em sol maior e fá maior, compostas também em 1792 e publicadas por Böhme, de Hamburgo, após a morte de Beethoven.

É também importante recordar algumas outras peças, tais como as séries de bagatelas, as contradanças, o *andante favori*, as escocesas ou os diversos grupos de variações, entre os quais há que destacar o imponente ciclo das trinta e três variações sobre uma valsa de Diabelli. Estas páginas foram muito menos favorecidas do que as trinta e duas sonatas mencionadas, no que se refere a interpretações, gravações ou estudos musicológicos.

De qualquer modo, o relevo dado às sonatas não é de forma alguma gratuito, pelo que se deve seguir o seu desenvolvimento.

É interessante assinalar como questão prévia o vincado caráter pianístico da escrita beethoveniana. Não é disparatado afirmar que a música para instrumentos de tecla de Beethoven é, essencialmente, música de piano, coisa que não se pode dizer de outros autores contemporâneos do nosso músico. Franz Schubert, vizinho de Beethoven em Viena durante os últimos anos da vida deste, imprimiu às suas páginas instrumentais uma visão sobretudo orquestral do fenômeno sonoro, com diferenciações de timbre e uma dinâmica que vão muito além das capacidades dos instrumentos de tecla. No início da sua carreira, Beethoven tinha escrito composições que superavam as limitações do vetusto cravo e até do então recente *Hammerklavier*, mas a sua escrita, a sua técnica de composição, centrou-se nas possibilidades que o moderno e nascente piano de concerto lhe oferecia. Nesse aspecto, Beethoven sempre respeitou cuidadosamente as fronteiras entre gêneros e instrumentos. Daí que se possa falar da adequação da escrita de Beethoven à técnica pianística.

As primeiras sonatas

Já instalado em Viena, Beethoven designou as suas três primeiras sonatas por op. 2. Provavelmente, a sonata n.º 1 fora escrita ainda em Bonn; de fato, dois dos seus temas figuram em cadernos de esboços anotados por Beethoven entre 1787 e 1790. Embora seja detectável nelas a influência de Haydn ou Mozart, a capacidade poética do autor sugere um certo caráter romântico, que se manifesta sobretudo no *adagio* da sonata n.º 3, em dó maior, cuja segunda seqüência parece anunciar os *Noturnos* de Field.

Em outubro de 1797 foi divulgada com o nome de *Grande Sonate* a quarta peça do ciclo, o op. 7 em mi bemol maior. Nela pode observar-se um tratament virtuosístico, assim com um maior domínio dos prc blemas técnicos. A grande za da concepção, notáve para aquele tempo (embor inferior à que Beethoven vi ria a propor nos anos se guintes), possui um caráte próximo do sinfonismo Talvez preocupado por essa grandeza, o compositor optou por se recolher no último tempo, um tradicional rondó, de contornos amáveis.

Beethoven voltou a agrupar outras três sonatas no seu op. 10. Possivelmente, este trio de peças é do mais denso e abstrato que o músico escreveu. Aliás, o fato de serem as três sonatas menos interpretadas em concertos e menos gravadas em disco, confirma-o. Parece evidente que os instrumentos oitocentistas eram demasiado limitados para Beethoven, cuja escrita tendia a explorar as possibi-

Cravo barroco de dois teclados construído por Vincent Tibaut, em 1679. O cravo foi o principal instrumento de tecla da época barroca, durante a qual desempenhou o duplo papel de acompanhante e solista.

Arquivo Salvat

Pianoforte do século XIX. O inventor deste instrumento foi Bartolomeo Cristofori (1655-1731), que, por volta de 1710, construiu em Florença um «gravicembalo col piano e forte». Os instrumentos de Cristofori eram de grande qualidade; porém, os seus trabalhos não ultrapassaram as fronteiras de Itália. Foi a família de organistas Silbermann (Gottfried e Johann Friedrich), estabelecida em Freiberg e em Estrasburgo, que deu o primeiro impulso ao fabrico deste novo instrumento.

Arquivo Salvat

À esquerda, capa de uma obra de Beethoven escrita para pianoforte. Pode dizer-se que a era do piano, instrumento que deriva do clavicórdio e não do cravo, começa com as primeiras sonatas de Haydn, cerca de 1765-1770. Embaixo, capa da sonata em dó menor, op. 13, chamada Patética, *de Beethoven. Entre as suas primeiras sonatas, esta foi, sem dúvida, a que ganhou maior fama e mais rápida difusão.*

idades do piano moderno. A produção seguinte, a sonata em dó menor *(Patética)*, op. 13, obteve uma reação popular mais clamorosa. Todavia, hoje não se sabe com certeza se o subtítulo da obra se deve ao autor ou ao editor da partitura. De qualquer modo, a introdução do primeiro andamento, grave, converteu Beethoven num dos paladinos da expressão romântica. As duas páginas seguintes do ciclo, contidas no op. 14, bem como a composição imediatamente posterior, o op. 22, em si bemol maior, parecem marcar um curioso retorno de Beethoven ao «discreto encanto do neoclassicismo». As duas composições op. 14, sonatas n.os 9 e 10, seguem o esquema tripartido característico do *modus operandi* haydniano, terminando com um rondó e um *scherzo*, respectivamente, próximos em intenção e dicção dos inefáveis minuetos com que Haydn ou Mozart acabaram, por vezes, as suas peças pianísticas. O op. 22 foi, desde a data da sua composição, uma das partituras preferidas do seu autor: o caráter neoclássico reconhecível nas duas peças anteriores amplia-se majestosamente nesta curiosa produção beethoveniana, em que voltamos a encontrar o termo *menuetto*, que antes só havia aparecido na sonata n.º 1 e na n.º 7, a par de um surpreendente *adagio con mol'espressione*, origem turbada de pensamentos livres.

Liberdade formal

Nas três composições sucessivas da série produz-se uma corrente de identidade que impregna as três partituras. As sonatas n.os 12, 13 e 14 estão agrupadas nos op. 26 e 27 (n.º 1 e n.º 2). Até esse momento, o compositor tinha-se permitido escassas liberdades no tradicional esquema de andamentos estabelecido pelos grandes compositores neoclássicos. Aliás, esse respeito formal também impera em doze dos dezasseis quartetos e em oito sinfonias. O op. 26 é publicado sob o título já nosso conhecido de *Grande Sonate*, embora o tema que o constitui se afaste de tudo o que Beethoven até então escrevera para instrumentos de tecla; a peça inicia-se com um *andante* com variações, seguido imediatamente (na partitura consta a indicação *attaca*) por um *scherzo*, para depois dominar o panorama sonoro uma *marcia funebre alla morte d'un Eroe*, que se une, sem que haja qualquer pausa intermédia, ao *allegro* final. É no op. 27 e nas duas obras que o integram que Beethoven se decide a inscrever a apostila *«sonata quase una fantasia»*. Basil Lam sublinhou que estas composições, «a que não faltam precedentes formais em Haydn e Mozart, mostram que o piano era, para Beethoven, um meio que lhe permitia expressar situações e idéias pouco comuns».

Os protagonistas mais em evidência do movimento romântico (Chopin, Berlioz ou Liszt) iriam sentir-se atraídos pela liberdade formal que Beethoven manifestou nestas três peças. Se a sonata n.º 13 volta a propor o encadeamento de andamentos, a n.º 14, a famosa sonata *Ao Luar*, retoma o esquema tripartido, com intercalação de pausas, embora num desrespeito evidente dos precedentes clássicos: um *adagio*, um *allegretto* intermédio e um *presto* final. Neste aspecto, convém lembrar o magistral comentário de Eduardo del Pueyo, que chamou a atenção para o fato de o primeiro andamento, aparentemente plácido, esconder o ritmo de uma obsessiva marcha fúnebre.

Beethovenhaus, Bonn / Westermann Archiv

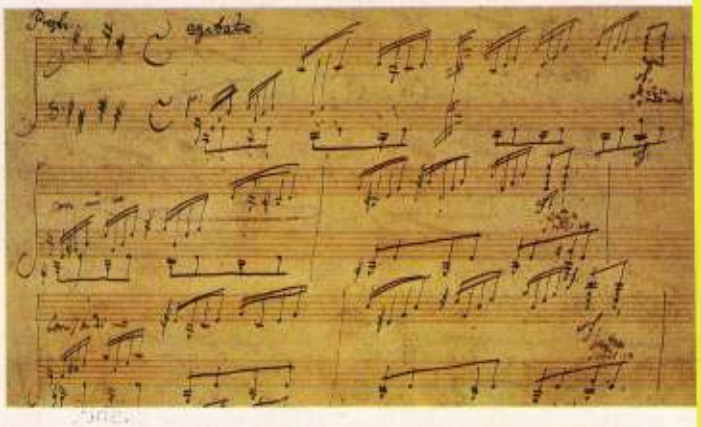
A sonata n.º 15, em ré maior, op. 28, é a primeira composição musical a que Beethoven dá o nome de *Pastoral.* Estamos em 1801 e ainda faltam sete anos para que apareça a sinfonia com o mesmo título. Esta peça, uma das mais belas obras do ciclo, partilhou com as duas sonatas op. 14 o desdém do público, críticos e intérpretes. Talvez isso se tenha devido ao fato de Beethoven, num desses inesperados movimentos pendulares de consciência, ter voltado aos antigos cânones tranqüila e espontaneamente, após a libertação formal que as três peças precedentes representaram. Os exegetas beethovenianos, que contemplam a produção do músico segundo a perspectiva das obras dos últimos tempos — atitude que não deixa de ser absurda em termos históricos —, devem ter-se sentido ofendidos com a «deserção» do mestre, obrigado a ser sempre um iconoclasta destruidor de princípios e não um músico satisfeito com a sua capacidade de produzir coisas belas.

«A Tempestade» e «A Caça»

As três produções seguintes estão reunidas no mesmo número de *opus,* o 31. Beethoven insiste, pela terceira vez neste ciclo, em agrupar as sonatas em conjuntos de três, constituídos sempre segundo o critério de uma obra em modo menor e duas em maior. Desta vez, o artista vai mais longe e dá nome próprio a duas dessas peças: *A Tempestade,* à segunda composição do conjunto, sonata n.º 17, em ré menor, e *A Caça,* à terceira partitura, sonata n.º 18, em mi bemol maior. Um pormenor significativo reside no fato de na sonata em ré menor aparecer pela última vez em muitos anos o termo *adagio* para designar um andamento. Estamos em 1802, e Beethoven só voltará a denominar assim um trecho em 1818, ou seja, dezesseis anos mais tarde, mais concretamente na sonata *Hammerklavier,* separada da anterior não só por doze sonatas, mas também por setenta e cinco números de *opus.*

Os diferentes autores têm dúvidas quando chega o momento de classificar como «sonatas» as duas pequenas composições do op. 49. Para Thayer, estas obras foram escritas em 1796, embora Beethoven só as tenha editado em janeiro de 1805, na Oficina de Artes e Indústria, por motivos exclusivamente econômicos; McNaught considera-as «sonatinas» e aceita a data proposta por Thayer. De la Guardia aponta a data de 179[illegible] para a sonata n.º 19 e mostra-se um pouco reticente ao julgar o seu valor musical.

Em 1 de agosto de 1748, as esquadras francesa e inglesa defrontaram-se na baía de Abuquir, tendo a primeira sido destruída ao ser surpreendida pela frota de Nelson, numa batalha que esta pintura de Pocok representa. Neste ano apareceram as três primeiras sonatas de piano e violino de Beethoven.

À direita, autógrafo do início do terceiro andamento da sonata Ao Luar, *de Beethoven. Dedicada a Giulietta Guicciardi, um dos grandes amores da vida de Beethoven, deve o título ao poeta Rellstab, que comparou o adagio com o luar sobre o lago dos Quatro Cantões. Em geral, a luz da Lua foi tema de inspiração para os artistas românticos. Embaixo,* Homem e Mulher Contemplando a Lua, *quadro de Caspar David Friedrich (1774-1840).*

A sonata «Waldstein»

Com a sonata *Waldstein,* op. 53, Beethoven atinge um dos pontos altos da sua

National Gallery, Londres / Arquivo Salvat

Vista de Paris e da Ponte Nova, em 1832, por G. Canella. Em 1768, chegou a esta cidade Sébastien Erard (1752-1831), que fundou, juntamente com seu irmão Jean-Baptiste, a célebre fábrica de pianos que, a breve trecho, iria ocupar a vanguarda da fabricação francesa. Em 1803, os irmãos Erard construiram para Beethoven um pianoforte cujas características eram: extensão de fá 1 a dó 6, cordas triplas, quatro pedais, surdina, deslocação lateral do teclado e jogo de alaúde.

À direita, quadro de J. M. W. Turner (1755-1851) intitulado Tempestade de Neve no Vale de Aosta. *O amigo, secretário e primeiro biógrafo de Beethoven, Anton Schindler (1794-1864), relata que, quando perguntou ao mestre em que se havia inspirado para escrever a sonata n.° 17, em ré menor, op. 31, n° 2, este respondeu: «Lê* A Tempestade.*» Baseando-se neste episódio, alguns comentaristas chegaram inclusivamente a atribuir uma frase de Shakespeare a cada andamento da sonata.*

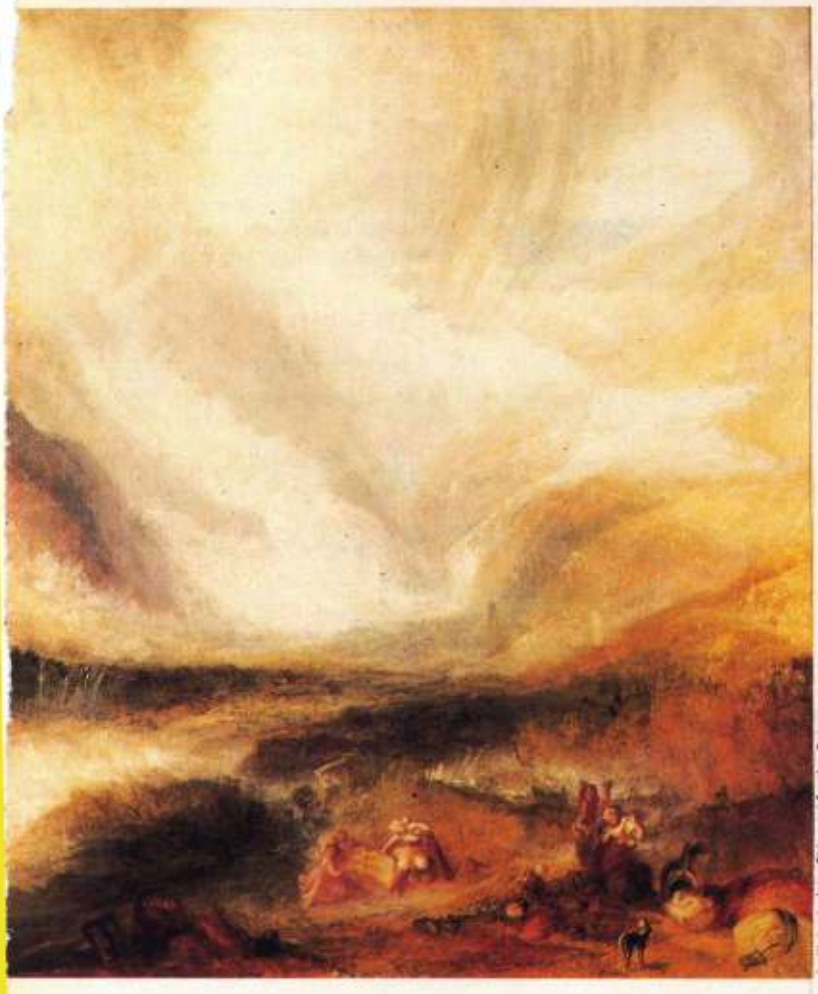
odução instrumental. Para muitos críticos, a escrita desta obra está relacionada com a ampliação do registro do piano levada a cabo por Erard.

Em 1803, Beethoven havia recebido de presente, vindo expressamente da capital francesa, um instrumento cuja extensão nos agudos ia até dó 6. «Só Deus sabe por que razão a minha música de piano me causa a pior impressão, principalmente quando é mal tocada», escreveu Beethoven em 1804, o ano em que compôs a *Waldstein*. Com o seu tema inicial em colcheias, o seu desenvolvimento muito rico, as terríveis exigências do pedal no *adagio molto* e a virulência das oitavas paralelas do *finale*, Beethoven deu um novo passo na história da composição de música para instrumentos de tecla.

A «Appassionata»

A sonata em fá maior, op. 54, na qual Beethoven retoma o esquema de dois andamentos utilizado nas sonatinas op. 49, é também de 1804. Tem interesse chamar a atenção para a escrita a duas vozes do segundo andamento, bem à maneira de Bach. A página seguinte para piano, também de 1804, é outro dos pontos altos do ciclo: trata-se da sonata *Appassionata*, n.° 23 da série, em fá menor. Tal como aconteceu no op. 53, sobressai aqui a amplitude do registro de piano, a que, neste caso, se junta o emprego obsessivo da seção grave e a tremenda importância dada ao baixo, que começa a deixar de desempenhar a função de suporte harmônico para exercer o papel mais progressista de tema celular da composição.

Com o op. 78, Beethoven regressa, uma vez mais, à sonata bipartida. A peça, composta cinco anos depois das obras anteriores, tem o n.° 24 da série e o subtítulo *A Thérèse*. Costuma atribuir-se a esta composição, tal como às restantes integradas no op. 49, a classificação de «sonatina». Ainda no mesmo ano, 1809, foi composta a sonata n.° 25, em sol maior, op. 79, também freqüentemente rebati-



Instituto de Arte, Chicago / Arquivo Salvat

Em cima, O Campo de Trigo, *obra do pintor britânico John Constable (1776-1837). Foi durante uma estada no campo que Beethoven concebeu a sonata n.º 15, em ré maior, composição deliciosa e idílica que foi a primeira a ostentar o título de* Pastoral. *Embaixo, capa da sonata em fá menor, op. 57,* Appassionata, *escrita em 1804 e dedicada ao conde Franz von Brunswick. Juntamente com a sonata em dó maior, op. 53,* Aurora, *esta peça representou um grande avanço na escrita pianística pela sua audácia e novidade.*

zada com o nome de «sonatina». Neste caso, Beethoven optou por uma estrutura de três partes, muito comum em todo o ciclo, procurando um certo tom neoclassicista, que significaria um desejo de relaxamento por parte do compositor. Não devemos esquecer que, neste mesmo ano, o músico terminou o seu último concerto de piano, conhecido por *Imperador.*

A última sonata deste período médio foi também esboçada em 1809. Trata-se

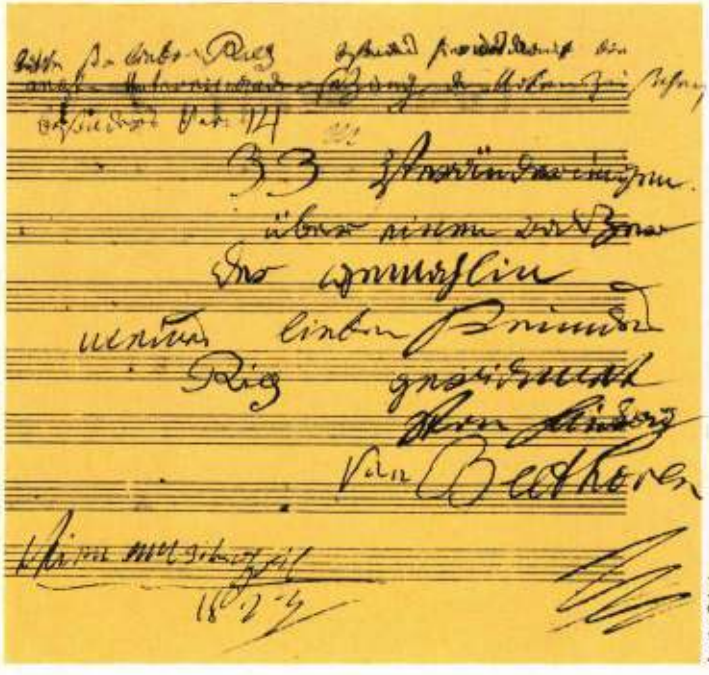
Arquivo Salvat

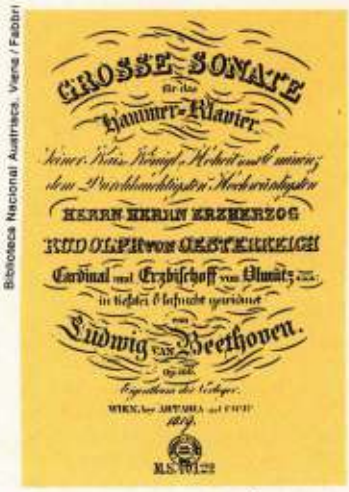
nas em relação a todas as anteriores. Vários estudiosos falam do «novo estilo» beethoveniano quando se referem a estas obras. É certo que há um intervalo de cinco anos entre o op. 81-a e o op. 90, separados apenas pela simples bagatela *Para Elisa*. Não podemos deixar de recordar que quando Beethoven retoma a composição de obras para piano já escreveu a 7.ª e a 8.ª sinfonias e está embrenhado no longo processo de redação da 9.ª, que só concluirá em 1823, quando as seis sonatas a que aludimos já haviam sido escritas e o músico se dedicava a compor as impressionantes variações sobre uma valsa de Diabelli. São características das seis obras finais do ciclo instrumental o novo sentido polifônico, que, segundo Riesler, «transforma o baixo em melodia» (traço já referido a propósito da *Appassionata*); a surpreendente e benéfica influência de formas intermédias entre o estilo barroco e a arte lírica (o recitativo, a ária); a dramática separação dos registros grave e agudo, que conduz a uma expansão «geográfica» do som, tal como explicou Alfred Brendel, referindo-se ao «subterrâneo» e ao «estratosférico»; e, por último, certos aspectos harmônicos, tais como os encadeamentos de segundas, as síncopes, as transições cromáticas ou o uso encadeado de intervalos distantes.

do op. 81-a, a sonata *Les Adieux*. Os seus três andamentos, «A partida», «A ausência» e «O regresso», relacionam-se, em certa medida, com o *Capricho* escrito por Bach «por causa da partida do seu irmão muito querido». Misturando brilhantismo e afetuosidade, Beethoven redigiu uma página que, com base num determinado tom descritivo de sentimentos, teremos de associar com a sinfonia *Pastoral*.

As últimas sonatas

Entramos no período final da obra de piano de Beethoven, período que abarca as seis últimas sonatas, compreendendo os n.os 27 a 32. Existem vários rasgos singulares que configuram o distanciamento destas pági-

O quinto e último concerto de piano de Beethoven, o op. 73, intitulado Imperador *devido às suas grandes proporções, foi composto em 1809, época em que a França e a Áustria estavam de novo em guerra. Beethoven escreveu à margem de uns apontamentos para o concerto: «Canto de triunfo para o combate. Vitória!» Mas as derrotas austriacas, seguidas do cerco, bombardeamento e segunda ocupação de Viena pelos franceses, esfriaram o seu entusiasmo pela luta. Em cima, Napoleão a cavalo, por J. L. David. À direita, página manuscrita com indicações para as 33 variações sobre uma valsa de Diabelli, última obra que Beethoven escreveu para piano (1823). Trata-se de uma peça muito perigosa para o intérprete, já que, para além de um grande domínio do instrumento, requer uma visão musical específica.*

Arquivo Salvat



Biblioteca Nacional Austríaca, Viena / Fabbri

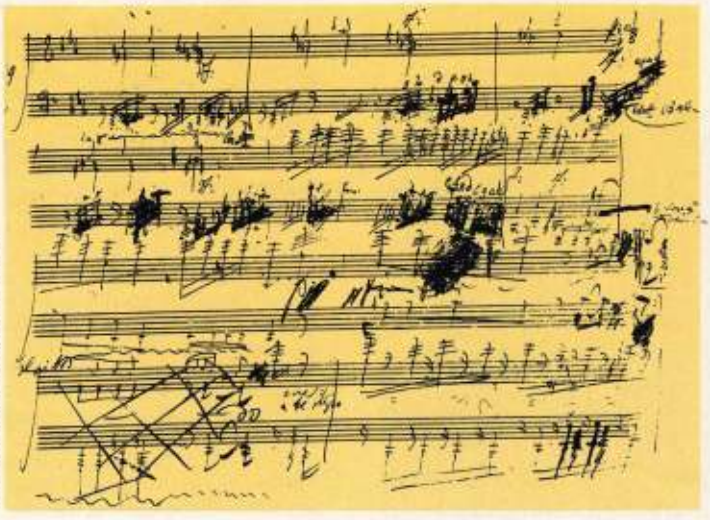
Em cima, capa da sonata n.º 29, op. 106, denominada Hammerklavier, *em honra do novo piano que o construtor inglês Broadwood tinha enviado a Beethoven. Composta no ano de 1818, esta sonata foi dedicada ao arquiduque Rodolfo da Áustria.*

A sonata n.º 27, em mi menor, op. 20, propõe, uma vez mais, o esquema de dois andamentos. No entanto, que diferença entre esta arquitetura e a que se poderia imaginar com base nas sonatinas anteriores! Tanto nesta obra como na seguinte, Beethoven optou por anotar o caráter dos andamentos em alemão. Referindo-se ao segundo andamento, um contemporâneo de Beethoven disse que era «timorato e, ao mesmo tempo, cheio de submissão». Poucas vezes pretendeu Beethoven tão descaradamente ser simples; para o efeito, recorreu à repetição constante de um motivo *cantabile*, que, de certo modo, faz lembrar Schubert.

Em 1816, escreve a sonata em lá maior, op. 101, n.º 28 da série. Em quatro andamentos, não é arriscado afirmar que pode ter exercido uma notável influência sobre a produção pianística de Schumann. Richard Wagner salienta a ausência de grandes excessos nesta obra; não há aqui «luta com o destino», mas apenas a mais intensa e concentrada compostura. Com o op. 106, chegamos à sonata *Hammerklavier*, que é provavelmente a mais avançada do ciclo sob o ponto de vista técnico. Composta em 1818, todo o seu desenvolvimento oscila, como Brendel acertadamente sublinhou, entre a tensão da «luz», identificada com si bemol maior, e a «sombra», encarnada em si menor. Beethoven escrevera num dos seus cadernos de apontamentos: «Si menor, a tonalidade negra.» Talvez nenhum começo pianístico beethoveniano seja tão equiparável ao começo da sinfonia em dó menor como o motivo inicial da *Hammerklavier*. Após o colossal primeiro andamento e o indefinidamente diabólico *scherzo*, o andamento lento apresenta uma grandeza sem paralelo na literatura pianística. Para Lentz, trata-se do «mausoléu da dor coletiva». A alternância pedida por Beethoven ao intérprete entre distintas áreas de som, regidas pelo pedal, *«una corda»* e *«tre corda»*, implica umas exigências quase impensáveis em vida do autor. A fuga final só foi superada pela *Grosse Fuge*, escrita por Beethoven em 1825 para quarteto de cordas.

Depois do tremendo desenvolvimento do op. 106, Beethoven aborda em três anos consecutivos (1820, 1821 e 1822) a composição do seu tríptico final no genero sonatístico. Alterna a sua redação com a composição da *Missa Solemnis* e com a resolução do *finale* da 9.ª sinfonia. O op. 109 é o testemunho máximo do silêncio interior. O op. 110 é, citando novamente Brendel, uma «eufórica auto-imolação». O op. 111 poderia ser designado por canto ao silêncio. As sonatas n.os 30 e 31 são de três andamentos, enquanto a n.º 32 se concentra num novo esquema bipartido.

O op. 109, dominado pelas síncopes do baixo nos dois primeiros andamentos, remete-se, na opinião de Czerny, ao «estilo de Händel e de Bach», ao abordar uma estrutura de variação sobre um fundo de sarabanda.

Embora Beethoven considerasse a sonata n.º 32, op. 111, como a sua despedida do piano (ver embaixo um fragmento autógrafo), ainda compôs para este instrumento as bagatelas op. 126, o rondó op. 129 e as variações sobre uma valsa de Diabelli.

Beethovenhaus, Bonn / Westermann Archiv

Ao fundo da página, último piano de cauda usado por Beethoven. Com o tempo, o genial músico inclinou-se para a utilização de pianofortes muito reforçados, construidos por Broadwood e Graf. Todavia, até estes instrumentos se mostraram insuficientes para a sua enérgica maneira de tocar.

Beethovenhaus, Bonn / Westermann Archiv

«Uma nova vida»

A falta de saúde de Beethoven, que o levou a um estado quase constante de prostração em 1820, fê-lo escrever cartas amargas sobre a perda do seu poder criador. Porém, no principio do ano de 1821, Beethoven anunciava «sentir uma nova vida» dentro de si, estado que conduziria ao quarteto op. 132, no qual aparece a anotação «sentindo uma força nova». A sonata n.º 31, op. 110, implica um esquema de movimento contrário sobre linhas ascendentes e descendentes, tomando como base um tema *cantabile* inicial. O desenvolvimento, aparentemente estático, indica uma crise manifestada em termos harmônicos, o andar constantemente de um lado para o outro na zona da tonalidade menor. A subida do tema fundamental na mão esquerda, na recapitulação, dá tréguas ao desassossego.

O segundo andamento lembra o estilo das bagatelas escritas por Beethoven nos últimos tempos de vida. A atmosfera evoca o modalismo e, em alguns casos, um ar de dança do passado. A seqüência final é uma elaboração complexa de formas barrocas, com trechos fugados e *ariosi;* no reaparecimento de um desses trechos em tom de sol menor, Beethoven anotou «com um lamento imenso».

A última peça da série é, ao mesmo tempo, o testemunho de uma perfeição estilística e o irrefutável um-

bral do silêncio. Referindo-se à contraposição do *maestoso* e da *arietta*, Hans von Büllow fala da rivalidade entre o «Samsara e o Nirvana», contrapondo-se os princípios masculino e feminino numa espécie de universo místico.

De um ponto de vista meramente analítico, seria mais simples aludir a esquemas contrastados de agitação e repouso. O andamento inicial combina o esquema da sonata com elementos da fuga; a *arietta* que se segue, e tem o subtítulo de *adagio*, oferece um esquema de variações com um ritmo de chacona barroca. Este último andamento, que fecha o ciclo instrumental, é único na música de piano: por meio de um processo de concentração e síntese, Beethoven elabora um esquema de variações em que a complexidade dá lugar à simplificação, de tal forma que, nas últimas seqüências da peça, o tema fundamental se apresenta completamente esbatido, sendo apenas citado com o menor número possível de notas, como se fosse uma progressão inexprimível em direção a um «nada» musical concebido como passagem estranha e intransferível para outro mundo de sons. É evidente — e não é possível desligarmos tal fato da biografia pessoal de Beethoven e da sua missão — que esta passagem implicava para o compositor muito mais do que uma mera fase da sua evolução técnica.

A natureza, o amor e o patriotismo foram temas que inspiraram Beethoven ao longo de toda a sua vida. Quando a surdez o isolou por completo do mundo exterior, refugiou-se em si próprio e a sua música atingiu um tal grau de maturidade e universalidade que se converteu num meio de introspecção e de interpretação da vida.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Catálogo da obra instrumental

Piano

3 sonatas em fá menor, lá e dó, op. 2 (1976) • Sonata em mi bemol, op. 7 (1797) • 3 sonatas em dó menor, fá e dó, op. 10 (publ. 1798) • Sonata em dó menor *(Patética)*, op. 13 (publ. 1799) • 2 sonatas em mi e sol, op. 14 (publ. 1799) • Sonata em si bemol, op. 22 (1800) • Sonata em lá bemol, op. 26 (1801) • *Sonata quasi una fantasia*, em mi bemol, op. 27, n.° 1 (publ. 1802) • *Sonata quasi una fantasia (Ao Luar)*, em dó sustenido menor, op. 27, n.° 2 (1801) • Sonata em dó *(Pastoral)*, op. 28 (1801) • Sonatas em sol, dó menor e mi bemol, op. 31 (1802-1804) • 2 sonatas em sol menor e sol maior, op. 49 (*c.* 1802) • Sonata em dó *(Waldstein)*, op. 53 (1804) • Sonata em fá, op. 54 (1804) • Sonata *Appassionata*, em fá menor, op. 57 (1804) • Sonata em fá sustenido, op. 78 (1809) • Sonatina em sol, op. 79 (1809) • Sonata em mi bemol *(Les adieux, l'absence et le retour)*, op. 81-a (publ. 1811) • Sonata em mi menor, op. 90 (1814) • Sonata em lá, op. 101 (1816) • Sonata em si bemol *(Hammerklavier)*, op. 106 (1818-1819) • Sonata em mi, op. 109 (1820) • Sonata em lá bemol, op. 110 (1821) • Sonata em dó menor, op. 111 (1822) • 3 sonatas em mi bemol, fá menor e ré, op. 161 (1783) • Sonata dó *(Fácil)*, op. 162, fragmento (publ. 1830) • 2 sonatinas, op. 163 (autenticidade duvidosa).

Variações

6 variações em fá sobre um tema original, op. 34 (1802) • 15 variações com fuga, em mi bemol, sobre um tema de *Prometheus*, op. 35 (1802) • 6 variações em ré sobre um tema original, op. 76 (1809) • 33 variações em dó sobre uma valsa de Diabelli, op. 120 (1823) • 9 variações em dó menor sobre uma marcha de Dressler, op. 176 (*c.* 1780) • 24 variações em ré sobre a *arietta Vieni amore*, de Righini, op. 177 (*c.* 1790) • 13 variações em lá sobre *Es war einmal*, de Dittersdorf, op. 178 (1791) • 9 variações em lá sobre *Quant e più bello*, de Paisiello, op. 179 (publ. 1795) • 6 variações em sol sobre o dueto *Nel cor più*, de Paisiello, op. 180 (1795) • 12 variações em dó sobre o *Menuet à la Vigano*, de Haibel, op. 181 (1795) • 12 variações em lá sobre a dança *Waldmädchen*, de Wranizki, op. 182 (1796) • 8 variações em dó sobre *Une fièvre brûlante*, de Grètry, op. 184 (1789) • 10 variações em si bemol sobre *La Stessa*, de Salieri, op. 185 (1799) • 7 variações em fá sobre o quarteto *Kind, willst du*, de Winter, op. 186 (publ. 1799) • 8 variações em fá sobre o trio *Tändeln und Scherzen*, de Sussmayer, op. 187 (1799) • 6 variações em sol sobre um tema original, op. 188 (1800) • 7 variações em dó sobre *God save the King*, op. 189 (publ. 1804) • 5 variações em ré sobre *Rule Britannia*, op. 190 (publ. 1804) • 32 variações em dó menor sobre um tema original, op. 191 (1807) • 8 variações em si bemol sobre *Ich hab'ein kleines Hüttchen nur*, op. 192 (publ. 1831).

Bagatelas, danças e outras pequenas peças de piano

7 bagatelas em mi bemol, dó, fá, lá, dó, ré e lá bemol, op. 33 (1782-1802) • 2 rondós em dó e sol, op. 51 (publ. 1797 [1]; publ. 1802 [2]) • Fantasia em sol menor, op. 77 (1809) • Polaca em dó, op. 89 (1814) • Bagatelas em sol menor, dó, ré, lá, dó menor, sol, sol, dó, dó, lá, si bemol, sol, op. 119 (publ. 1821, 1823, 1828) • Bagatelas em sol, sol menor, mi bemol, si menor, sol, mi bemol, mi bemol, op. 126 (1823) • Rondó *a capriccio* em sol, op. 129 (1826) • Rondó (1784) • Minueto (1785) • Prelúdio (1787) • 6 minuetos (publ. 1796) • 7 *Ländlerische Tänze* (1798) • 6 *Ländlerische Tänze* (1802) • *Andante* (1804) • 12 cadências de concerto • Arranjo do *scherzo*, op. 1, n.° 2 • *Deutscher Tanz* ou alemanda (1814) • Rondó (1783) • 2 bagatelas (1793, 1803-1804) • *Albumblatt für Elise* (1810) • *Allegretto* (1796) • 2 *Kleine Klavierstücke* (1798) • 6 escocesas (*c.* 1806) • 2 valsas (1824-1825) • 2 escocesas (1825) • 1 alemanda (1800) • *Kleines Konzertfinale* (1820).

Para piano a quatro mãos

Sonata em dó, op. 6 (publ. 1797) • 3 grandes marchas em dó, mi bemol e ré, op. 45 (publ. 1804) • Variações em sol sobre um tema do conde Waldstein, op. 159 (publ. 1794) • Grande fuga em si bemol, op. 134 (1826).

Instrumentos diversos

2 prelúdios de órgão ou piano, op. 39 (1789) • 6 variações em fá para harpa ou piano, op. 183 (publ. 1798) • Sonatina de bandolim (1796) • *Adagio* em mi para bandolim • *Adagio* para caixa de música (1799).

Perfil biográfico

Capítulo 7

Um novo período espiritual

No verão de 1802, Beethoven instalou-se numa localidade perto de Viena chamada Heiligenstadt. Devido ao clima de paz que aí reinava, operou-se uma profunda transformação no ânimo do músico, para a qual contribuíram também os intensos períodos de reflexão. Contemplou o desenrolar da sua vida, fez o balanço do que realizara, vislumbrou os anos vindouros e pressentiu a possibilidade da morte. O fruto destas reflexões foi denominado «testamento de Heiligenstadt». Beethoven escreveu-o a seus irmãos, mas os destinatários últimos são todos os seres humanos:

«A meus irmãos Kaspar e Johann van Beethoven.

Oh, vós que me considerais e declarais hostil, obstinado ou misantropo, como sois injustos para comigo! Não conheceis as causas secretas que me fazem agir assim. Desde a infância que o meu coração e a minha mente me chamavam para os ternos sentimentos do carinho e do afeto. Sempre me senti chamado a realizar grandes obras, mas pensai apenas que, durante os últimos seis anos, me vi atacado por um mal incurável, agravado pela incompetência dos médicos, defraudado de ano para ano em ilusórias esperanças de melhorar e, finalmente, obrigado a admitir a extensão do meu mal, cuja cura pode talvez durar anos, se é que ainda se pode esperar uma cura. Nascido com um temperamento ardente e vivo, sensível aos prazeres da sociedade, cedo tive de renunciar a eles para viver em reclusão. Houve momentos em que procurei esquecer tudo. Porém, como fui cruelmente repelido pela dolorosa experiência do meu ouvido defeituoso! E não me era possível dizer às pessoas: 'Falem mais alto, gritem, porque estou surdo!' Ah, como podia eu proclamar a falta de um sentido que deveria possuir num grau mais elevado do que qualquer outro, um sentido que

Vista de Heiligenstadt, segundo uma aguarela pintada, por volta de 1820, por T. D. Raulino (Museu Histórico, Viena). Nesta pequena localidade, situada nos arredores de Viena, passou Beethoven algumas temporadas de repouso. Durante uma delas, no outono de 1802, redigiu uma longa carta dirigida a seus irmãos, conhecida pelo nome de «testamento de Heiligenstadt».

Museen der Stadt Wien, Viena

outrora foi em mim mais agudo do que em qualquer dos meus colegas? Certamente que não posso. Perdoai-me, portanto, se me vedes retraído, quando de bom grado estaria entre vós. O meu infortúnio mortifica-me duplamente, porque me torna alvo da incompreensão. Estou afastado dos divertimentos da vida em sociedade, dos prazeres da conversação, das efusões da amizade. Quase só no mundo, não me atrevo a aventurar-me na vida social para além do estritamente necessário. Vejo-me obrigado a viver no exílio. Se tenho companhia, fico aterrorizado com a idéia de que o meu mal possa ser descoberto. Assim tenho vivido durante este meio ano que passei no campo. Aconselhado por um médico inteligente a poupar o mais possível o meu ouvido, muitas vezes me senti quase animado devido à minha boa disposição natural, apesar de afastado das pessoas que estimo. Mas que humilhante era o fato de ao meu lado as pessoas ouvirem o eco distante de uma flauta sem que eu o pudesse distinguir ou chamarem-me a atenção para o canto de um pastor, sendo eu igualmente incapaz de ouvir qualquer som! Estas circunstâncias levaram-me à beira do desespero e pensei, mais de uma vez, em pôr fim aos meus dias: somente a minha arte me deteve. Ah, parecia-me impossível abandonar este mundo antes de haver produzido tudo o que, dentro de mim, sentia ter de realizar! Por isso, continuei esta vida miserável — verdadeiramente miserável — e suportei este corpo irritável, que muda da melhor para a pior disposição com uma facilidade incrível. Paciência, disseram-me; ela deve ser o meu guia. Fi-lo. A firmeza será a minha resolução para perservar até que o destino inexorável se digne a cortar o fio da minha vida. Talvez a minha situação melhore ou talvez não. Estou contente. É difícil um homem tornar-se filósofo na minha idade — aos 28 anos — e, para um artista, ainda é mais difícil do que para qualquer outro ser. Oh Deus! Tu contemplas do alto a minha miséria e sabes que é acompanhada de amor pelas restantes criaturas humanas e de disposição para as boas obras. Oh homens! Se algum dia lerdes isto, pensai quão injustos fostes para comigo e deixai que o que sofre se console, se puder encontrar alguém como ele, alguém que, apesar das deficiências da natureza, fez tudo o que as suas faculdades lhe permitiram realizar para pertencer ao grupo dos artistas meritórios e dos homens de bem. Vós, meus irmãos Kaspar e Johann, logo que eu morra, e se entretanto o professor Schmidt ainda for vivo, pedi-lhe, em meu nome, que escreva uma descrição pormenorizada da minha doença e que a essa descrição junte, como apêndice, este papel, para que depois da minha morte o mundo possa reconciliar-se

Coleção de desenhos e gravuras da Albertina, Viena/Fachini

Universidad de Hamburgo

Em cima, à direita, desenho de Beethoven por W. Thöny. À direita, manuscrito do testamento de Heiligenstadt, escrito no início do outono de 1802, e cuja existência só foi conhecida vinte e cinco anos mais tarde, já depois da morte de Beethoven.

Na página seguinte, texto manuscrito do testamento de Heiligenstadt, que Beethoven dirigiu a seus irmãos. No entanto, a existência desta espécie de confissão espiritual só foi conhecida depois da morte do seu autor.

comigo. Ao mesmo tempo, nomeio-vos a ambos herdeiros dos meus bens (que bem parcos são). Dividi-os fraternalmente; que haja acordo entre vós e ajudai-vos mutuamente. O que tenhais feito para me ferir, já foi perdoado, como bem sabeis. A ti, irmão Kaspar, agradeço particularmente o afeto que por mim demonstraste nos últimos tempos. O meu desejo é que possas viver mais feliz do que eu, afastado das preocupações que me têm atormentado. Aconselha a virtude aos teus filhos; só ela — não as riquezas — pode dar-lhes a felicidade. Falo-vos por experiência própria. Foi a virtude que me amparou na dor; foi ela, juntamente com a minha arte, que me impediu de pôr termo à vida. Adeus, e recebei ambos o meu amor. Agradeço aos meus amigos, especialmente ao príncipe Lichnoswsky e ao professor Schmidt. Desejo que os instrumentos do príncipe Lichnoswsky fiquem em poder de um de vós; mas não vos inimisteis por causa disso. Porém, se por qualquer razão vos forem mais úteis de outra maneira, podeis dispor deles. Como fico contente ao pensar que vos poderão ser úteis, ainda que eu já esteja na tumba! Assim seja! Anseio ir ao encontro da morte com alegria. Se ela vier antes de ter tido tempo de desenvolver as minhas potencialidades profissionais, terá chegado demasiado cedo; apesar do meu cruel destino, desejaria que retardasse a sua vinda. Mas, mesmo nesse caso, me sentirei feliz porque me libertará de um sofrimento infinito. Vem, pois, quando quiseres, oh morte! Receber-te-ei com firmeza. Adeus, e não me esqueçais completamente quando tiver morrido. Creio merecê-lo, pois durante a vida pensei muito em vós e desejei fazer-vos felizes. Oxalá o sejais sempre!

Ludwig van Beethoven

Heiligenstadt, 6 de outubro de 1802.»

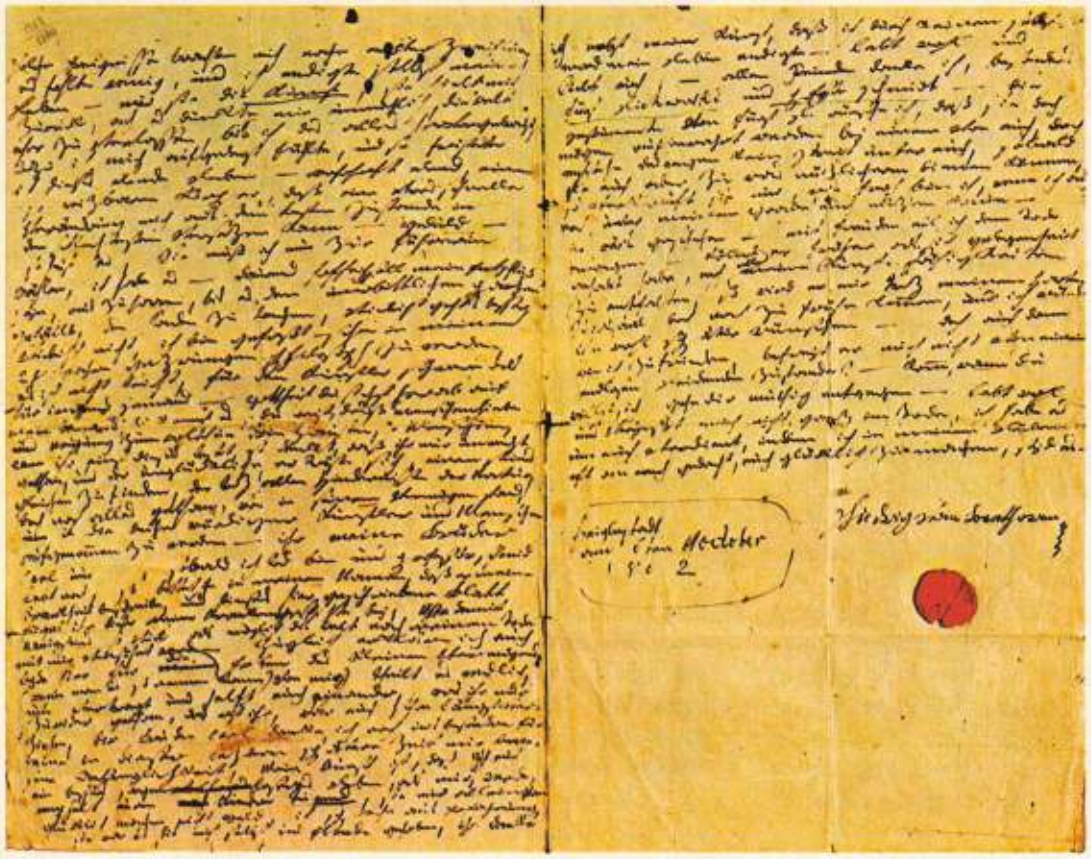
Na parte exterior do documento, Beethoven acrescentou o seguinte:

«A meus irmãos Kaspar e Johann, pedindo-lhes que o leiam e executem depois da minha morte.

Heiligenstadt, 10 de outubro de 1802.

Portanto, despeço-me de vós e faço-o com tristeza. Sim, essa remota esperança que me habitava de umas possíveis melhoras afastou-se de mim. Tal como as folhas de outono caem feridas na terra, também a esperança me abandonou para sempre. Quase como cheguei, devo partir; até a arrogante coragem que freqüentemente me animava nos cálidos dias de verão me deixou. Oh! Providência, assegura-me pelo menos um único dia de sincera alegria! Quando, oh Deus, quando sentirei de novo essa alegria no templo da natureza e dos homens? Nunca? Não, isso seria demasiado duro!»

Algumas das frases do testamento descrevem com clareza o novo período espiritual que se abria na vida de Beethoven. A criação musical, vista na primeira infância como objeto distante imposto por um pai dominador e arbitrário, sentida, mais tarde, como expressão peculiar de uma natureza ativa e fogosa, passa, a partir de agora, a ser o refúgio e o consolo, a via mais direta de contato com o mundo, deste homem paulatinamente solitário e retraído. Esta mudança substancial traduziu-se de forma expressa nas suas partituras: a sua técnica, definitivamente consolidada, começou a colocar-se ao serviço de um ideário criador cada vez mais ambicioso e amplo; a sua capacidade inventiva atingiu níveis que mal se podiam entrever nas primeiras obras do período vienense; por outro lado, e não menos importante, a forma começou a ser posta de parte (nunca o foi inteiramente) em nome de um



Retrato do príncipe Karl von Lichnowsky, mecenas generoso, grande apreciador de música e um dos maiores e mais fiéis amigos de Beethoven, que lhe dedicou, entre outras obras, os três trios com piano, op. 1, a sonata Patética *e a 2.ª sinfonia.*

compromisso superior: a transmissão ou expressão de idéias através de quaisquer meios musicais possíveis, esquema de comportamento que os compositores da última metade do século XIX e princípios do XX levariam a um estado de realidade dificilmente superável. Torna-se significativo que a primeira obra escrita por Beethoven, depois do testamento de Heiligenstadt, tenha sido a *Heróica,* em 1803.

Nesse mesmo ano, o empresário e libretista Emmanuel Schikaneder contratou Beethoven como um dos compositores permanentes do seu novo teatro, o Theater an der Wien. A compra posterior desse teatro pelo barão Von Braun pôs termo às relações de Beethoven com o gênero lírico, relações essas que, apesar da sua brevidade, tinham gerado uma obra-prima: *Fidélio.* Após uma curta estada na residência dos príncipes de Esterházy em Viena, Beethoven mudou-se para casa de Stephan von Breuning, provavelmente para se furtar às implicações econômicas de ter residência própria. Não é inútil insistir uma vez mais na preocupação obsessiva que Beethoven sempre teve com o dinheiro.

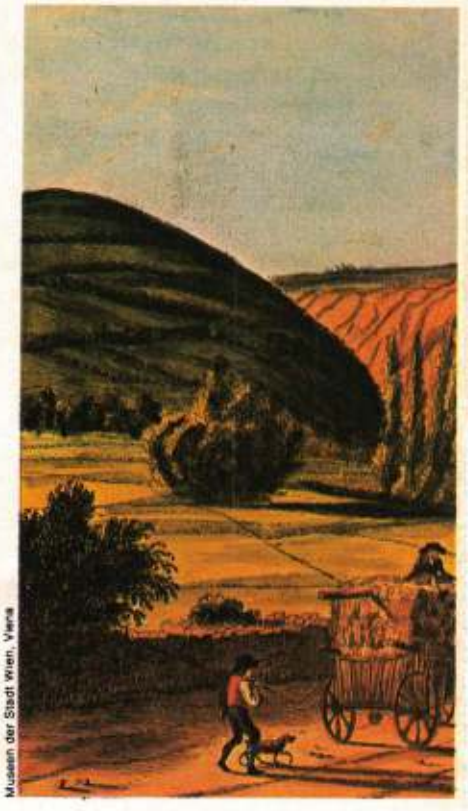
A vida no campo

Durante o verão, Beethoven abandonava a capital da Áustria, ainda que não gostasse de se ausentar para muito longe de Viena. Pelo contrário, gostava de se instalar nas vilas limítrofes, como Oberdöbling, Unterdöbling, Mödling, Hetzemdorf ou Nussdorf. Uma boa parte da 5.ª e 6.ª sinfonias foi redigida durante essas épocas de veraneio. Beethoven sentia um grande amor pela natureza, embora seja importante sublinhar que não era, de modo algum, um homem do campo. O que o atraía na vida no campo eram os longos passeios solitários, a visão dos espaços abertos e, em certa medida, a ausência de companhia humana, que lhe poupava a humilhação da sua falta de ouvido, que aumentava de dia para dia e tão funestamente se manifestava quando o músico se via obrigado a aparecer em sociedade. Coincidindo com a criação das citadas sinfonias, Beethoven recebeu uma encomenda do seu amigo conde Rasumovski para escrever três quartetos, cada um deles com uma referência a um tema russo. Esta proposta, feita em 1805, traduziu-se posteriormente no famoso grupo de composições op. 59. A estrela de Rasumovski conheceu o seu maior esplendor durante o Congresso de Viena (1814-1815), altura em que as suas festas rivalizaram em brilho com as do imperador. Posteriormente, o seu palácio em Viena foi parcialmente destruído pelo fogo. Mais tarde, Rasumovski foi elevado à dignidade de príncipe, fato que não provocou quebra na sua excelente relação com Beethoven, que não só lhe dedicou os referidos quartetos, mas também a 5.ª sinfonia em dó menor. Na mesma época, o arquiduque Rodolfo teve também direito a um bom número de dedicatórias, entre elas as dos concertos de piano e orquestra n.os 4 e 5, do trio op. 97, e, ainda, mais tarde, da *Missa Solemnis,* em ré maior. Esta última obra foi fruto de uma encomenda feita por ocasião da sagração do arquiduque como arcebispo de Olmutz, em 1820; Beethoven, porém, só concluiria a partitura em 1823.

Mary Evans Picture Library

Arquivo Salvat

Archiv für Kunst und Geschichte


Museen der Stadt Wien, Viena

Retratos dos irmãos dè Beethoven: Nicolas Johann (em cima) e Kaspar Anton Karl (embaixo). Após a morte de sua mãe, no ano de 1787, e devido a seu pai ser já um alcoólatra sem esperanças de recuperação, Ludwig teve de tomar a seu cargo a educação dos dois irmãos. Para isso, aceitou o lugar de segundo-organista da corte, com o estipêndio de 150 florins.

Um contrato vantajoso

Em 1806, Beethoven tentou recomeçar uma carreira — a de autor teatral. Nos finais desse ano, dirigiu-se à comissão que passara a estar à frente dos teatros imperiais, comprometendo-se a compor uma ópera e uma opereta por ano, a troco de um salário de 2400 florins, acrescido dos lucros de cada terceira representação. A sua proposta foi rejeitada, decerto não por dúvidas quanto à sua capacidade criadora, mas devido

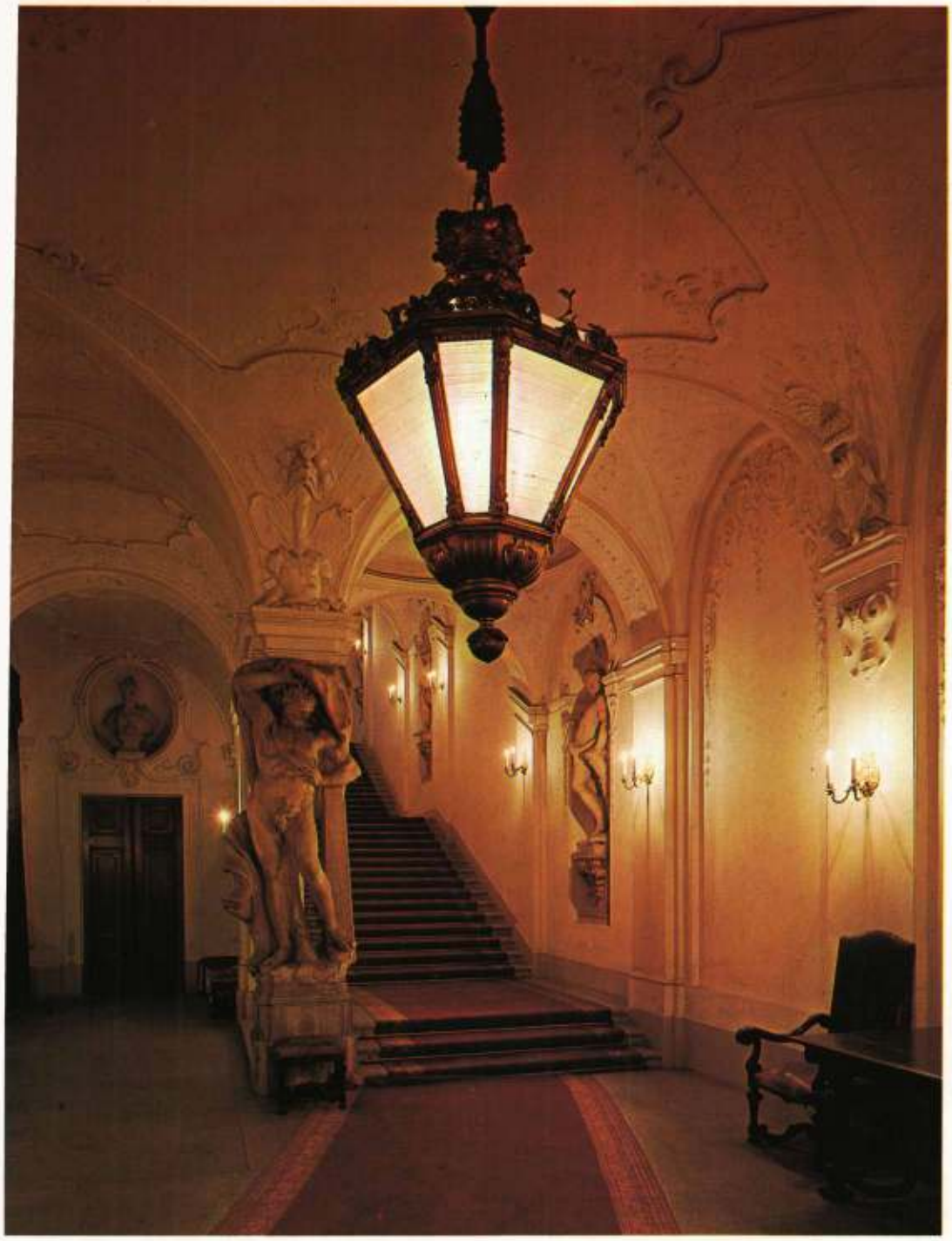
À esquerda, composição que representa Beethoven dormindo sobre um cravo, rodeado pelas musas que o inspiram. Poucos músicos criaram à sua volta uma lenda comparável à de Beethoven. Uma vez que a sua vida não tem episódios capazes de inflamar a fantasia, temos de reconhecer que essa lenda só pode dever-se à poderosa sugestão exercida por uma música diferente de tudo o que se havia feito antes. Embaixo, vista de Mödling, pequena localidade situada próximo de Viena, onde Beethoven passou o verão de 1818. Aí escreveu a monumental sonata n.º 29, op. 106.

ao fato de uma situação dessas implicar uma série de relações sociais e artísticas a que um homem surdo, misantropo e colérico como Beethoven dificilmente poderia corresponder. Segundo se deduz da correspondência do músico, a decisão afetou-o profundamente, menos porque a sua vaidade se sentisse atingida do que por ver inviabilizada a hipótese de receber um salário fixo.

Um ano mais tarde, a aspiração que há tanto acalentava esteve prestes a materializar-se. No outono de 1807, Jerônimo Bonaparte foi nomeado rei da Vestefália, com capital em Cassel. Nos primeiros meses de 1808, o novo monarca dirigiu a Beethoven um convite para desempenhar o cargo de mestre de capela. A oferta poderia parecer pouco tentadora: pedia-se-lhe que abandonasse o fausto da capital imperial para levar a vida burocrática e simples de uma corte provinciana, que deixasse o seu círculo de amigos e protetores par conviver com pessoas cujos ideais e objetivos podiam se muito diferentes daqueles que lhe eram familiares; er suma, sugeria-se-lhe, de certo modo, um regresso a *status* servil que tinha sido o dos músicos anteriores a el (Haydn, Mozart). No entanto, a proposta atrai Beethoven. Porquê? Por uma única razão: o joven Bonaparte comprometia-se a pagar-lhe por mês um soma nada desdenhável de florins. Esta perspetiva fo tão aliciante para Beethoven que o levou a ignorar o inconvenientes que a proposta implicava. Mas o convite provocou uma reação inesperada e surpreendente quando começou a circular por Viena o rumor de qu Beethoven pensava aceitar a oferta de Jerônimo Bonaparte, vários amigos íntimos do músico promoveram uma campanha com vista a que se mantivesse em Viena. Essa campanha teve como resultado um acordo assinado em fevereiro de 1809 pelo arquiduque Rodolfo, o príncipe Lobkowitz e o príncipe Kinski, segundo o qual estes aristocratas se comprometiam a pagar-lhe, nos termos do contrato, uma quantia anual não inferior a 4000 florins: ao arquiduque caberiam 1500, a Lobkowitz 700 e a Kinski 1800. O contrato obrigava Beethoven a permanecer em Viena e a recusar a oferta do rei da Vestefália, garantindo-lhe absoluta liberdade para realizar digressões fora da capital e a possibilidade de dar um concerto anual, em benefício próprio, no Theater an der Wien. Beethoven assinou o contrato, declinou o convite de Jerônimo Bonaparte e ficou em Viena. A verdade é que, por várias razões, as personagens citadas não puderam cumprir o acordo regularmente: Lobkowitz arruinou-se pouco depois de ter assinado o contrato e Kinski morreu em 1812, devido a uma queda de cavalo. Depois de um longo processo, os herdeiros deste último negaram-se a continuar a pagar a soma fixada. Só o arquiduque Rodolfo foi fiel à letra do pacto, pagando religiosamente a sua parte a Beethoven, ano após ano. Segundo um cálculo feito, Beethoven teria recebido um pouco mais de um terço das quantias acordadas em 1809.

A carta à «amada imortal»

Os estudiosos situam nesta época a carta escrita por Beethoven à «amada imortal». Este é um dos capítulos da vida do compositor que mais tinta fez correr a biógrafos e exegetas de folhetim. A sua relação com as mulheres não foi nunca simples nem pacífica. Há elementos suficientes para se poder afirmar que, embora se tenha sentido fortemente atraído pelo sexo feminino, tinha também traços de misógino recalcitrante. Numa carta que dirigiu a seu irmão Johann, pouco depois de se instalar em Viena, Beethoven preveniu-o contra «toda a tribo de mulheres enganadoras». Por outro lado, Wegeler narra que o músico «tinha sempre em mãos um caso amoroso». A sua atitude geral para com o sexo feminino reflete-se claramente no subtítulo dado à ópera *Fidélio: oder die eheliche Liebe*, o que quer dizer, «ou o amor conjugal». A vida de casado era, para Beethoven, o estado ideal: durante toda a sua existência desejou a harmonia ideal da convivência marital. A lista das candidatas ao lugar de «Senhora Beethoven» foi longa: a condessa



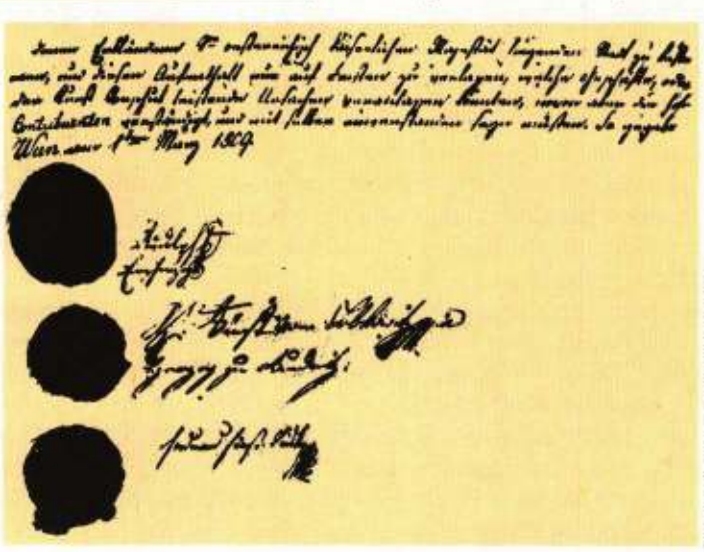
À esquerda, uma das salas do palácio do príncipe Kinski, cunhado do príncipe Lobkowitz. Em 1809, estes nobres cavalheiros assinaram, com o arquiduque Rodolfo, o «pacto dos três príncipes», pelo qual Beethoven passava a receber um rendimento anual que lhe proporcionaria segurança econômica e dignidade moral. Beethoven dedicou ao príncipe Kinski a missa em dó maior, op. 86.

Em 1809, Beethoven esteve quase a abandonar Viena para aceitar o lugar de regente de orquestra que o rei da Vestefália, Jerônimo Bonaparte, lhe havia oferecido. Para o impedir, os príncipes Lobkowitz, Kinski e o arquiduque Rodolfo assinaram um contrato (embaixo) que concedia a Beethoven uma pensão anual de 4000 florins. Mas a desvalorização do florim em 1811, a falência do príncipe Lobkowitz e a morte do príncipe Kinski em 1812 reduziram substancialmente esta generosa contribuição.

Giulietta Guicciardi; as duas irmãs Thérèse e Josephine von Brunswick — esta última viúva de Von Deym; Thérèse Malfatti, Bettina Brentano, Amalie Sebald e um não pouco inquietante *et caetera*. A célebre carta, dirigida *An die unsterbliche Geliebte* («À amada imortal»), foi iniciada na «manhã de 6 de julho» e concluída na manhã seguinte.

«Manhã de 6 de julho.

Meu anjo, meu outro eu, todo o meu mundo! Apenas umas palavras no dia de hoje, escritas a lápis (com o teu). O meu futuro só se decidirá amanhã. Por que esta pena profunda quando é a necessidade que ordena? Pode o nosso amor sobreviver sem sacrifício, sem desejar tudo? O fato de a tua arte não ser inteiramente minha e de eu não ser totalmente teu pode ajudar o nosso amor? Volta os teus olhos para a



Biblioteca Nacional Austríaca. Viena / Fabbri

natureza bela e não deixes que o teu destino perturbe a tua mente. O amor exige tudo e é muito justo que assim seja: tal como sou para ti, és tu para mim; só que tu esqueces-te facilmente de que devo viver para mim e para ti. Se estivéssemos completamente unidos, não deverias sentir essa tristeza com maior intensidade do que eu. O meu dia foi terrível. Só aqui cheguei pelas 4 da manhã de ontem, por causa dos cavalos. O cocheiro seguiu outro itinerário, mas como foi terrível o caminho escolhido! Na última etapa avisou-me de que não deveria viajar de noite e preveniu-me para não parar junto das árvores; mas isso só contribuiu para me irritar e enganei-me; devido ao mau estado da estrada, uma via execrável e tortuosa, a carruagem avariou-se. Sem o postilhão, que ia comigo, teria ficado abandonado no caminho. O príncipe Esterházy, que viajava por outra estrada, com oito cavalos, teve o mesmo acidente que eu tivera com quatro. No entanto, agora sinto um estranho prazer como sempre me acontece depois de vencer uma nova dificuldade. Não tardaremos a encontrar-nos. Não posso comunicar-te hoje as conclusões a que tenho chegado sobre os dias passados da minha vida. Se os nossos corações não tivessem estado tão próximos um do outro, creio que nunca teria pensado nestas coisas. O meu coração tem centenas de coisas para te dizer. Ah, momentos há em que consigo encontrar essa linguagem! Alegra-te! Continuas a ser a minha única verdade, o meu único amor, todo o meu eu como eu sou para ti. E assim será sempre; devemos deixar que os deuses nos enviem o que deve ser e o que será.

Fielmente teu, *Ludwig*.

Tarde de 6 de julho, segunda-feira.

Estás a sofrer, minha muito querida! Acabo de me aperceber de que estas cartas se devem deitar no correio muito cedo. As segundas-feiras e quintas-feiras são os únicos dias em que a carruagem do correio vai daqui a K. Estás a sofrer tanto! Ah, onde eu estiver aí estarás tu comigo; comigo e contigo, hei-de encontrar os meios para viver contigo. Que vida!... Assim!... Sem ti, perseguido pela amabilidade das pessoas aqui e ali, enquanto o que eu desejo é só aquilo que realmente mereço — a humildade do homem para com os homens — tudo isto me dói — e quando me considero em contato com o universo, que é que eu sou, qu sou, e quem é capaz de ser considerado o maior? E novo se volta aqui a encontrar o elemento divino humano! Choro ao pensar que só no sábado, cc alguma sorte, receberás as minhas primeiras palavr Por muito que me ames, o meu amor por ti é m ardente, mas que isso não te afaste de mim. Boa noit Como um inválido recém-chegado às benéficas águ termais, tenho de ir descansar. Ah, Deus! Tão pert Tão longe! Não é o nosso amor uma estrutura rea mente celeste, firme como a cúpula do céu?

Bom dia, nesta manhã de 7 de julho.

Antes de me levantar, os meus pensamentos voarar para junto de ti, imortal bem-amada; em certos mo mentos eram doces, noutros dolorosos, aguardando resposta do destino e confiando em que os destinos no escutem. Não posso de modo algum continuar a vive permanentemente sem ti; decidi percorrer a distânci que nos separa para voar para os teus braços, sentir-m verdadeiramente em casa, junto de ti, e enviar a minh alma rodeada do teu carinho para os domínios d espírito. Sim, aconteça o que acontecer, deve ser assim Deves ter afeto por mim, ainda mais sabendo como grande o meu amor por ti. Nunca outra mulher poderá possuir o meu coração, nunca, nunca! Oh, Deus! Por que terá uma pessoa de se afastar daquilo que tão profundamente ama? A vida que levo em Viena é miserável. O teu amor faz de mim o mais feliz e, ao mesmo tempo, o mais infeliz dos homens. Na minha idade, necessito de uma certa estabilidade, de uma certa uniformidade no caminho da vida; poderá isso acontecer na nossa situação? Anjo meu, acabo de saber que a carruagem do correio parte diariamente e tenho de terminar para que possas receber esta carta quanto antes. Sê simples! Só graças a uma serena contemplação da nossa existência poderemos alcançar o nosso objetivo de vida em comum. Sê simples! Ama-me! Ama-me hoje, ama-me ontem! Depois de ti, de ti, de ti, minha vida, todo o meu ser vive um sonho carregado de lágrimas. Adeus! Oh, continua a amar-me! E nunca duvides de que não há coração mais fiel ao teu do que o meu.

Teu bem-amado, *Ludwig*.

Sempre teu, sempre minha, sempre um do outro.»

Amalie Sebald foi uma jovem cantora que Beethoven conheceu em Teplitz, em 1812.

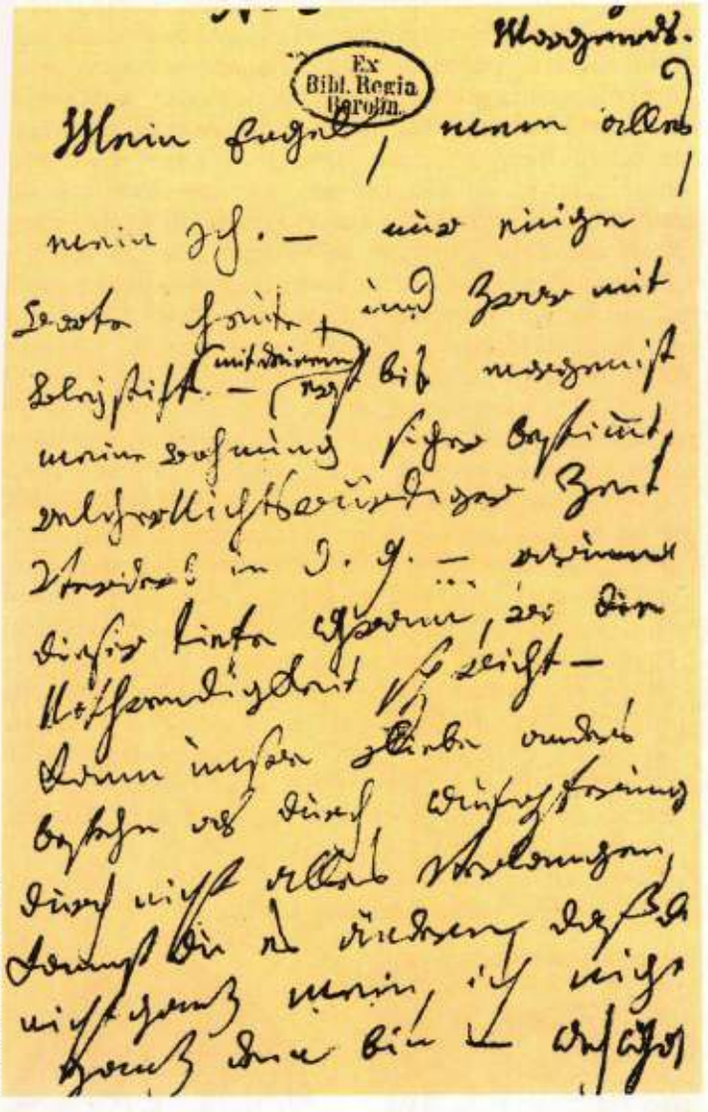
Giulietta Guicciardi foi aluna de Beethoven e o seu primeiro amor em Viena.

Bettina Bretano, que, em 1812, preparou o encontro entre Beethoven e Goethe.

Thérèse Malfatti, com quem Beethoven pensou em casar em 1810.

Westermann Archiv

E. Lessing / Magnum / Zardoya



Sem pretender entrar no absurdo jogo da questiúncula pseudo-historicista, pode ser interessante referir que, durante vários lustros, os estudiosos da vida íntima de Beethoven atribuíram o papel de «imortal bem-amada» a Thérèse von Brunswick; há uns anos, porém, e graças às investigações de Siegmund Kaznelson, concluiu-se que a destinatária da carta era a irmã dela, Josephine, calculando-se que tenha sido escrita em 1812, segundo apurou o crítico Juan Manuel Puente.

Idéias estéticas

A vida de Beethoven decorre na transição dos séculos XVIII e XIX, entre o apogeu do neoclassicismo e o início do romantismo. Trinta anos num século e vinte e sete noutro, o período vital de Ludwig van Beethoven expande-se entre duas épocas aparentemente contraditórias.

Para grande número de investigadores, à cabeça dos quais podemos citar Enrico Fubini, o romantismo implica uma ruptura drástica com as técnicas e os postulados anteriores, pelo que se pode falar de «crise da concepção iluminista da música». A idéia, porém, não é inteiramente correta: por um lado, convém recordar que o iluminismo não teve uma concepção unitária, já que a sua vigência intelectual abarcou século e meio e foram muitas as nações onde se fez sentir a sua influência; por outro lado, o iluminismo estabeleceu no âmbito musical princípios de individualismo e subjetividade que haveriam de ser largamente aproveitados pelos românticos. Antonio Vivaldi, um protótipo do iluminismo, deixou uma marca profunda de personalismo criador e, fato que o aparenta com Beethoven, conseguiu dar-se de igual para igual com reis e príncipes, coisas que Wolfgang Amadeus Mozart, também enquadrável dentro do esquema iluminista, tentaria fazer, como sinal de liberdade.

Numa célebre carta ao pai, Mozart dizia que a poesia se devia comportar como uma «filha dócil» da música, frase que se opõe a outra afirmação proferida quase dois séculos antes por Cláudio Monteverdi: «que a poesia seja senhora da harmonia e não sua escrava.» Se é certo que nas escalas hierárquicas da arte o iluminismo teve tendência para colocar a música em último lugar, dando maior importância à poesia, não é menos verdade que assinalou algo que, no século XIX, seria princípio essencial da estética romântica: o fato de a música ser uma linguagem *assemântica*, isto é, não pode expressar o mesmo que a linguagem comum, trata-se de uma arte sem palavras. Hegel retomou brilhantemente esta idéia ao escrever que «a música é a expressão da história da alma», opinião reforçada por Schopenhauer ao afirmar que «o compositor revela a essência íntima do mundo numa linguagem que a razão deste não entende». O que o romantismo fez foi inverter a escala de valores dos iluministas, e, enquanto estes acusavam a música de carecer de expressividade verbal, os românticos encontraram nisso um sinal de honra.

O romantismo implicou uma importante mudança no prestígio social do artista, que foi adequadamente descrita por Frederico Sopeña: «[...] E aqui chegamos

As irmãs Von Brunswick (em cima, à esquerda, Josephine; à direita, Thérèse) ocuparam um lugar muito importante na vida afetiva de Beethoven. A Thérèse, que admirava pelas suas grandes virtudes morais, uniu-o uma profunda amizade; em contrapartida, os seus sentimentos em relação a Josephine foram muito diferentes. A própria Thérèse escreveu no seu diário: «Por que é que a minha irmã não casou com ele quando era viúva de Von Deym? Tinham nascido um para o outro.» Investigações recentes parecem demonstrar que a destinatária da célebre carta «à amada imortal», que tanta tinta tem feito correr e cujo texto reproduzimos nas páginas anteriores, era, precisamente, Josephine.

à própria raiz do que há de mais revolucionário, do que Bach, Mozart e Haydn não poderiam ter sonhado: Beethoven 'pode' enamorar-se das suas discípulas duquesas, condessas e chamar aos príncipes camaradas.»

Numa perspetiva temporal estrita, é preciso recordar que ambos os mundos coincidiram cronologicamente em determinados momentos: enquanto Schubert foi tratado como servo no palácio dos Esterházy, Beethoven era convidado de honra nos serões organizados pelo príncipe Rodolfo.

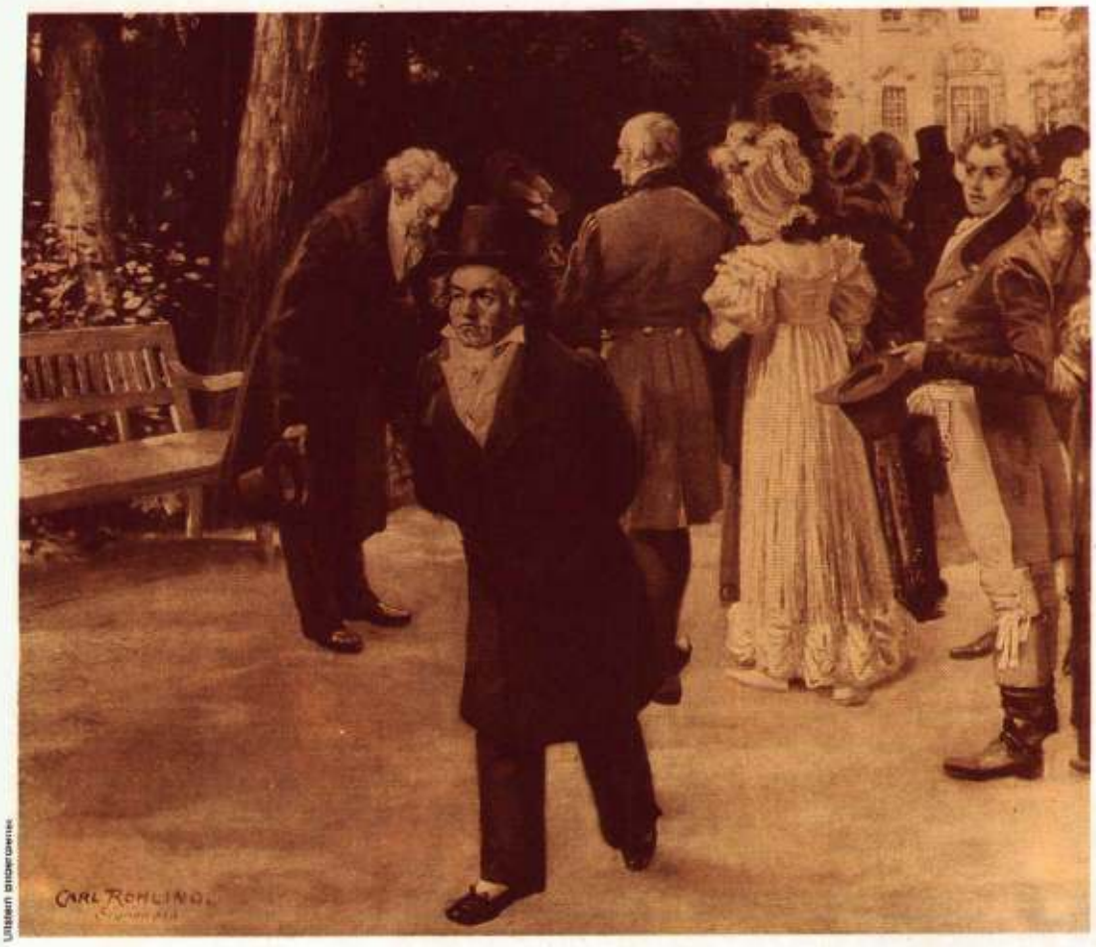
À música do século XIX não faltaram características próprias. Nesse sentido, foi muito clara a intenção de fazer da música um vínculo de *união* entre os povos. Uma viva aspiração dos românticos foi a aproximação das coletividades e raças, a fraternidade das nações: talvez pela primeira vez na história, no século XIX começou a falar-se da Europa como entidade. Não menos importante foi a pretensão de unificar as classes sociais, que adquiriu a sua expressão máxima em 1848. Indo mais longe, o romantismo intentou a comunhão com o mundo exterior, com o meio ambiente, com a natureza e com o cosmos. Como elemento primário dessa união, como veículo propício, apelou-se para a música; daí que Schopenhauer não tenha hesitado em definir a arte musical como «aquela melodia cujo texto é o mundo».

Nesta aspiração, o romantismo mostrou uma diver gência fundamental em relação ao iluminismo; o pr ceito neoclássico da «imitação da natureza» passará, n século XIX, a ser visão das coisas através dos olhos d artista, isto é, concepção da natureza como elemento condicionado pela imaginação criadora. Transcendend ainda mais a idéia de união, comunhão com o ambient e com o cosmos, aparecerá como último elo da cadeia religião concebida como panteísmo. Beethoven pôd escapar em maior ou menor grau ao sentimento de ver o divino como encarnação de todos os objetos, uma vez que a concepção religiosa do músico de Bonn era fundamentalmente romanista. Alguns anos após a morte de Beethoven, Liszt escreverá: «Deus oniamante e onipotente.» A religião veio a representar para o espírito romântico algo tão caro como a idéia de infinito, de união eterna que transcende os indivíduos, as nações e o próprio plano temporal do «agora».

Nas histórias da estética, cita-se com freqüência Wilhelm Heinrich Wackenroder, nascido três anos depois de Beethoven, em 1773, e falecido em 1798, com 25 anos. Um ano antes da sua morte, Wackenroder publicou uma pequena obra intitulada *Confidências do Coração de Um Irmão de Claustro da Arte*. Neste trabalho, afirmou exaltadamente que a «música é o próprio sentimento» e que «o sentimento não pode ser

Museu do Louvre, Paris / Arquivo Salvat

Enterro de Atala, *óleo de Girodet-Trioson (Museu do Louvre, Paris). O amor pela natureza foi, para os românticos, uma comunhão com o cosmos, que deu origem a uma concepção panteísta da religião. A música deixou de estar ao serviço da poesia e converteu-se num meio de expressão dos sentimentos.*



Beethoven passou o verão de 1812 na pequena estância termal de Teplitz, em parte para seguir o tratamento e em parte para conhecer Goethe, que lhe foi apresentado por Bettina Brentano. Goethe, numa carta a sua mulher, deixou-nos uma admirável descrição do músico de Bonn: «Nunca vi um artista mais concentrado, mais enérgico, mais profundo. Compreendo que a sua atitude perante o mundo deve ser extraordinária.» Segundo uma anedota famosa, contada por Bettina Brentano, Beethoven e Goethe cruzaram-se, durante um passeio, com o arquiduque Rodolfo e a imperatriz. Goethe, respeitosamente, desviou-se para o lado e tirou o chapéu. Beethoven, porém, continuou impávido o seu caminho sem corresponder à saudação da família imperial.

captado nem compreendido a não ser pelo próprio sentimento». Quando Beethoven escrevia, em 1808, que na sua sinfonia *Pastoral* há «mais emoção do que descrição», as teorias do malogrado Wackenroder viam-se postas em prática com uma exatidão que o jovem escritor provavelmente não imaginara. Mais tarde, será Hegel quem desenvolverá estas idéias, ao pedir que «a música expresse a interioridade por meio do som», precisando que, através dela, se «podem expressar todos os sentimentos pessoais, todos os matizes da alegria, da serenidade espiritual, do júbilo e da fantasia, os impulsos anímicos, assim como todos os graus da angústia e da tristeza».

Já em pleno século XIX, citações como as anteriores darão lugar a amplas discussões sobre a capacidade de música para expressar sentimentos, assim como a uma polémica que se manterá até aos nossos dias: a dicotomia entre forma e conteúdo. Terá de se esperar até à primeira metade do século XX para que uma personalidade como Stravinski afirme que a música só é capaz de expressar música.

A publicação, em 1819, de *O Mundo como Vontade e Representação*, de Schopenhauer, situará a música, no plano mais elevado, entre as várias categorias estéticas. Utilizando um esquema piramidal, em que o ponto mais baixo e desprezado é ocupado pela arquitetura, Schopenhauer coloca sucessivamente a escultura, a pintura e a poesia, até chegar à arte «separada das outras», à música, «que é muito mais poderosa do que a palavra», afirmando que «a união da música com a palavra forma um duo de príncipe e mendigo». Algumas das comparações estabelecidas por Schopenhauer fazem-nos sorrir hoje, como, por exemplo, quando diz que o baixo em música é o equivalente à «massa do planeta» ou que a modulação se equipara «à morte do indivíduo, na medida em que implica o seu fim». De qualquer modo, o que é essencial na concepção de Schopenhauer é o princípio de que a música não fala à razão, mas sim aos sentimentos; a música é *expressiva* porque representa a vida mais íntima da vontade. Talvez inconscientemente, Schopenhauer intuiu as discussões entre os defensores do «conteúdo» e os da «forma» e, assim, depois de afirmar que a música é a «representação da vontade em si mesma», escreveu uma frase tão premonitória como esta: «A música é a *forma pura* do sentimento», seguida de uma conseqüência imediata e surpreendente — a de que a música preferida do espírito, a mais perfeita, é a estritamente instrumental. Talvez porque Beethoven representou para Schopenhauer o expoente máximo do pensamento musical, o filósofo revoltou-se contra aqueles que, ao ouvir uma sinfonia do autor de *Fidélio*, tentavam revestir a forma de «carne e ossos, vendo nela toda a espécie de cenas da vida e da natureza». Embora seja o representante mais saliente de uma tendência que atribui expressividade ao fato sonoro, Schopenhauer intuiu com exatidão os perigos inerentes a uma radicalização desta atitude que levasse às últimas conseqüências a «capacidade expressiva» do discurso musical: é provável que, se tivesse sido dada a conhecer ao filósofo de Danzig, com toda a sua exposição programática, a sinfonia *Doméstica*, de Richard Strauss, obra escrita no começo do nosso século, ele tivesse ficado horrorizado.

Uma personalidade arisca e hostil

A guerra de 1809 levou a família imperial a abandonar Viena. O arquiduque Rodolfo deixou também a cidade, tendo Beethoven materializado a despedida na famosa sonata *Les Adieux*, op. 81-a. Entre 1808 e 1811, o músico concluiu uma série de composições que, caso sua vida tivesse sido truncada ao terminar este período, teriam bastado para lhe assegurar um lugar preeminente na história da música: 5.ª e 6.ª sinfonias, concertos de piano n.os 4 e 5, concerto de violino, a ópera *Fidélio*, os quartetos, op. 59, *Rasumovski*, e as sonatas *Waldstein*, *Appassionata* e a *Kreutzer*.

É igualmente durante este período que se realiza o encontro entre Beethoven e Goethe. Este descreveria assim o compositor, numa carta a Zelter: «O seu talento impressionou-me; infelizmente, trata-se de uma personalidade arisca e hostil, que, conquanto não se engane ao dizer que o mundo é detestável, não faz o mínimo esforço para o tornar mais habitável e mais fácil de tolerar, quer para si próprio quer para os outros. Por outro lado, a sua atitude é muito compreensível e até digna de compaixão, uma vez que perdeu quase por inteiro o ouvido, o que o fere ainda mais na sua natureza musical do que na social. O seu caráter é lacônico e presumo que, com o tempo, se tornará cada vez mais cético devido aos seus problemas físicos.»

Convém também recordar aqui o testemunho de outro contemporâneo de Beethoven, Ludwig Spohr, que escreveu, em 1813: «Ultimamente deixou de tocar piano tanto em público como em reuniões privadas; a última vez que tive oportunidade de o ouvir foi há pouco tempo, quando lhe bati à porta no momento em que ensaiava um novo trio, em ré maior. Não foi nada agradável; em primeiro lugar, o piano estava lamentavelmente desafinado — o que não incomodava Beethoven porque, de qualquer maneira, era incapaz de ouvi-lo —, e, além disso, a sua surdez privou-o totalmente do seu célebre virtuosismo como pianista. Nas passagens *forte*, o pobre surdo matraqueava as teclas tão estrondosamente que as cordas trepidavam, enquanto nas passagens *piano* tocava tão levemente que havia grupos inteiros de notas que se tornavam inaudíveis, fazendo que as pessoas presentes se perdessem, a menos que pudessem seguir ao mesmo tempo a partitura. Depois deste encontro, assaltaram-me negros pressentimentos sobre o seu desgraçado destino, que me levaram a cair numa forte depressão. Se para qualquer pessoa ser surdo é uma enorme infelicidade, quanto não será ainda mais difícil no caso de um músico! Até que ponto é possível resistir sem se entregar ao desespero? Hoje, a melancolia quase permanente de Beethoven já não me surpreende [...]»

A tutela do sobrinho

Por volta de 1813 aparece na vida do músico uma nova personagem, cuja importância será decisiva até aos últimos momentos da sua vida: o sobrinho Karl, filho de seu irmão Kaspar. Nesse mesmo ano, o irmão do compositor fez uma declaração juramentada, de acordo com a qual, no caso de morrer, seu irmão Ludwig deveria tomar a seu cargo a criança na qualidade de tutor. O próprio Beethoven foi um dos signatários do documento. Quando Kaspar faleceu, dois anos depois, em novembro de 1815, encontrou-se um manuscrito no qual expressava a vontade de que tanto sua mulher, Johanna, como seu irmão Beethoven se encarregassem da educação do rapaz. Beethoven manifestou-se contra esta disposição póstuma, e, ainda no mês de novembro, dirigiu-se ao *Landrecht*, ou supremo tribunal regional, invocando o seu direito de ser reconhecido

O filósofo alemão Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) publicou, em 1797, a obra Confidências do Coração de Um Irmão de Claustro da Arte, *em que afirmava que a «música é o próprio sentimento». Com a sinfonia* Pastoral, *Beethoven pôs em prática esta teoria.*

Entre os melhores retratos de Beethoven que chegaram até aos nossos dias, o pintado por Ferdinand Schimon em 1819, embaixo, desfrutou de uma certa fama no seu tempo.

Museen der Stadt Wien, Vienna

como único tutor de Karl. Depois de conseguir a custódia legal do jovem, Beethoven teve de enfrentar a resistência tenaz da mãe, que apelou para uma instância superior, e quatro anos mais tarde viu reconhecidos os seus direitos a partilhar a tutela de Karl com o irmão de seu marido. A pequena batalha familiar só terminou em 1820, ano em que Beethoven submeteu o caso ao mais alto tribunal vienense, do qual obteve uma sentença definitiva a seu favor.

Nesta disputa legal, que se arrastou por mais de cinco anos, Beethoven investiu forças, dinheiro e tempo. Além disso, o rapaz por quem tanto havia lutado seria, nos sete anos de vida que lhe restavam, uma fonte constante de problemas para o precocemente envelhecido Beethoven.

A correspondência do compositor entre 1816 e 1820 reflete bem a paulatina deterioração das suas faculdades. Apaixonantes, por vezes cômicas e em parte trágicas são as cartas que Beethoven escreveu à Sr.ª Nanette Streicher, espécie de arrendatária, vizinha, protetora, mecenas e, de qualquer modo, confidente do compositor.

«A nova cozinheira parece um pouco mais eficiente do que a anterior, aquela infeliz de cara simpática que nunca mais quero ver na vida; no entanto, preciso de preencher a vaga de outra maneira: peço a sua melhor atenção no sentido de me arranjar não só uma boa cozinheira, que me garanta digestões sem problemas, mas também uma pessoa capaz de remendar as camisas e costurar as meias e que tenha igualmente uma certa noção do governo de uma casa para que possa manter a minha sem necessitar dos meus conselhos. A nova cozinheira fez uma cara horrível quando lhe disse que necessitávamos de lenha para o fogo, o que me obrigou a lembrar-lhe que nosso Salvador teve de carregar com uma cruz de madeira até ao monte Gólgota.»

Este excerto data de 1817, época em que Beethoven se encontrava completamente embrenhado na contenda legal para obter a tutela de Karl. Por esta altura, a sua surdez era já total e irreversível. O único meio de comunicar com o músico eram os cadernos de conversação, que se tornariam celebérri-

À esquerda, água-tinta de Benedikt Piringer, que representa o bombardeamento de Viena pelos franceses na noite de 11 para 12 de maio de 1809. Beethoven, que então vivia perto das muralhas, não conseguiu suportar o estrondo das explosões por causa dos ouvidos doentes e teve de se fechar num sótão, com uma almofada à volta da cabeça.

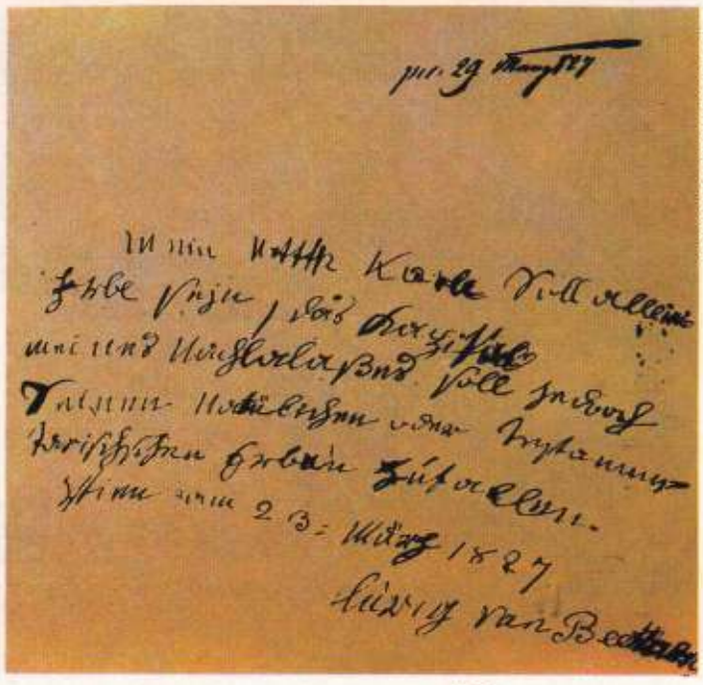
Embaixo, miniatura em marfim, que representa o sobrinho de Beethoven, Karl, com uniforme de cadete. A morte do irmão do compositor, Kaspar, em 1815, trouxe a Beethoven muitas preocupações, uma vez que ele o nomeara tutor de seu filho Karl, juntamente com a mãe do rapaz. Os litígios com a cunhada e a conduta do sobrinho causaram-lhe grande amargura e inúmeros dissabores.

mos e onde o interlocutor tinha de escrever o que desejava dizer a Beethoven. Este respondia quer verbalmente quer por escrito, consoante o seu estado de espírito. A sua situação doméstica foi-se tornando cada vez mais problemática e o seu temperamento, já por si receoso e nada pacífico, passou a ser extremamente irritável e suspicaz. Durante estes anos, o seu poder criador ficou reduzido a um nível altamente baixo, uma vez que, entre 1815 e 1820, escreveu apenas seis obras: duas sonatas, op. 102, de violoncelo e piano, as sonatas, op. 101, 106 e 109, de piano, e o ciclo *Canções à Amada Distante*. Deve dizer-se a seu favor que, como é natural, a atitude da mãe de Karl para com o cunhado se caracterizou por uma dureza e rancor inegáveis. Essa posição datava de há muitos anos. Parafraseando *A Flauta Mágica*, de Mozart, Beethoven costumava chamar a Johanna a «Rainha da Noite». Em 1816, numa carta dirigida à condessa Marie Erdödy, o músico falava da cunhada nos seguintes termos: «A morte de meu irmão criou-me novas situações de penúria e tristeza e deu origem a uma uma batalha terrível para resgatar o meu sobrinho que adoro, das garras de sua depravada mãe.»

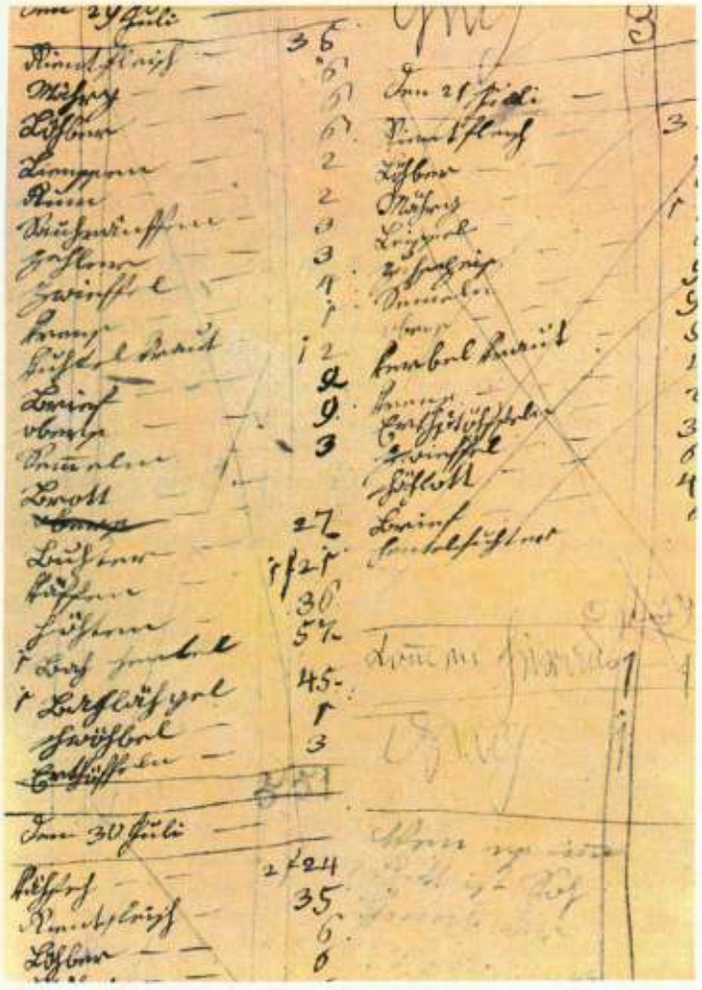
O «terceiro período» criador

Esta situação provocou a segunda grande mudança na sua carreira, mudança essa que os estudiosos designaram por «terceiro período» do seu inventário criativo. A transformação anterior estivera intimamente relacionada com a crise resultante da sua surdez progressiva. Desta vez, a crise produziu-se de maneira diferente. Não se deveu a um golpe inesperado do destino nem a uma diminuição imprevista das suas capacidades físicas, mas sim à acumulação de angústias e tristezas. O cunho intimista que a música de Beethoven alcançou durante os últimos sete anos de vida não teve, por assim dizer, qualquer ligação com acontecimentos mundanos. É uma conversa interior, derivada de uma contínua e dilacerante aprendizagem da dor. O seu sobrinho Karl foi, em grande medida, o responsável por essas circunstâncias afetivas. Por causas difíceis de determinar e que, dado pertencerem ao foro psicológico, ultrapassam o âmbito deste trabalho, o sobrinho afastou-se do tio, humilhou-o, vexou-o e recusou a sua amizade. Não é, no entanto, difícil conjeturar que, para o jovem e inquieto Karl, não seria muito consolador ver-se reduzido à companhia de um parente doente, surdo, intratável e misantropo, por muito genial que este fosse e por mais afeto que lhe demonstrasse. Em 1825, Beethoven escreveu ao sobrinho: «Espero que nunca te envergonhes da tua

Em 23 de março de 1827, o estado de Beethoven piorou. Antes de perder a consciência, ditou o seu último testamento, em que nomeava como único herdeiro seu sobrinho Karl. Todos os seus bens consistiam em: sete ações do Banco da Áustria, móveis, livros e manuscritos. O mobiliário foi vendido por ordem do tribunal e os livros foram leiloados por somas irrisórias. No total, obtiveram-se apenas 982 florins e 37 kreutzer.



Bildarchiv d. Öst. Nationalbibliothek, Wien



ingratidão para comigo; sofro, é a única coisa que posso dizer. Podes ter a certeza de que, da minha parte, só recebeste afeto e bondade. Será injusto que deseje o mesmo de ti, ainda que em menor medida? Mesmo quando me vês zangado contigo deves atribuir o fato à minha grande preocupação a teu respeito [...]»

O fim

Nos últimos anos da vida do músico, os da 9.ª sinfonia e da *Missa Solemnis*, apareceu em cena o seu irmão mais novo, Johann. Em 1812, Beethoven afastara-se formalmente dele. Sabendo que mantinha relações com uma mulher chamada Thérèse Obermeyer, Beethoven dirigiu-se a Linz, onde viviam, com a intenção de «libertar seu irmão do pecado»; porém, ao chegar à cidade, teve a surpresa de verificar que, para evitar uma cena violenta com Ludwig, Johann tinha contraído casamento com Thérèse. Para Beethoven, isso foi um rude golpe, pois o ato viera acrescentar «à família outra mulher de virtude duvidosa». Os negócios de Johann prosperaram e, em 1819, estabeleceu-se com sua mulher em Gneixendorf, uma pequena vila perto de Viena. No verão de 1826, após uma tentativa de suicídio de Karl, que levou Beethoven à beira do colapso total, derrotado e vencido nos seus ideais familiares, o músico aceitou visitar seu irmão em Gneixendorf. Acompanhado de Karl, que se recompunha da ferida que fizera na cabeça quando da tentativa frustrada já referida, passou dois meses nesta localidade, em condições de clima nada benéficas para a sua

saúde. Acometido de uma forte constipação, que o obrigou a recolher ao leito quase desde o dia da sua chegada, regressou apressadamente a Viena. O seu estado agravou-se durante os primeiros meses de 1827. Incapaz de se encarregar pessoalmente da correspondência, viu-se obrigado a ditar as suas cartas. Em 18 de março ditou a sua última missiva, uma nota de agradecimento à Royal Philharmonic Society de Londres, em que se comprometia também a escrever uma 10.ª sinfonia. No dia 23, o seu estado piorou e recebeu os últimos sacramentos. Algumas horas mais tarde, Beethoven perdeu a consciência. Faleceu na manhã de 26 de março. Junto do seu leito de morte encontravam-se presentes Anselm Hüttenbrenner e Thérèse van Beethoven. Segundo a autópsia, a causa da morte foi cirrose. No quarto, perto da cama do defunto, estavam as páginas hoje conhecidas como carta «à amada imortal» e um retrato de Thérèse von Brunswick, que contribuiria grandemente para que se forjasse a lenda amorosa. O funeral realizou-se em 29 de março: Franz Schubert assistiu e o poeta Grillparzer leu uma oração fúnebre. Em 1888, os restos de Beethoven foram exumados e trasladados para o cemitério central de Viena, onde atualmente repousam, ao lado da tumba de Schubert. □

À esquerda, mãos de Beethoven segurando uma cruz, pintadas, dois dias depois da sua morte, por Joseph Danhauser. Embora Beethoven fosse católico, manifestou por vezes tendências panteistas.

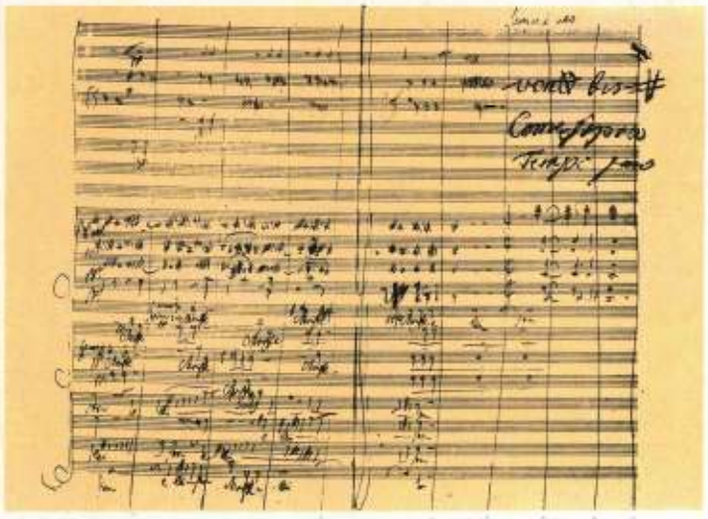
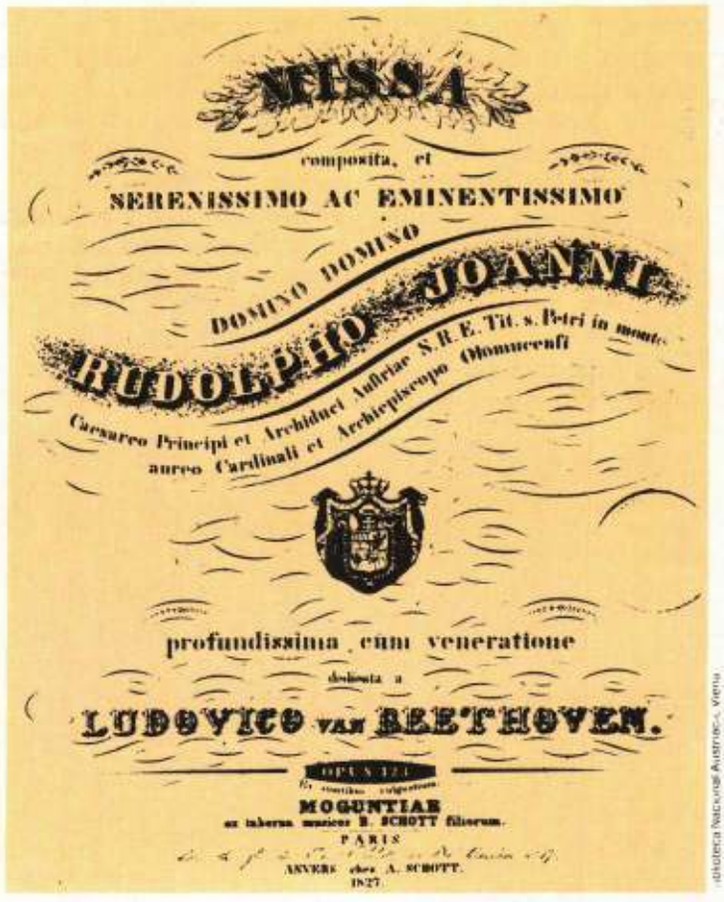
À direita, máscara do natural que Franz Klein tirou do rosto de Beethoven. A partir dela, modelou posteriormente o resto do busto do músico de Bonn.

Na página anterior, em cima, pormenor do livro de contabilidade mantido pela sua empregada, no qual se podem ver correções do próprio compositor. Para resolver o problema do serviço doméstico, Beethoven recorreu repetidas vezes à Sr.ª Nanette Streicher, espécie de proprietária e amiga.

À esquerda, secretária de Beethoven na sua casa de Bonn. A petição que se encontra sobre a mesa recorda-nos os cinco amargos anos de contendas legais para obter a tutela de seu sobrinho. Vêem-se também uns óculos, um busto de Bruto, uma corneta acústica, dois pesa-papéis e a miniatura da pianista Leopoldine Pachler-Koschak.

O enterro de Beethoven realizou-se em 29 de março de 1827. As cem libras esterlinas que a Sociedade Filarmônica de Londres lhe havia enviado em 18 de março serviram para lhe proporcionar um enterro luxuoso, ao qual calcula-se terem assistido cerca de vinte mil pessoas.

Capítulo 8

Música coral e vocal



Para um compositor que vivesse em Viena durante as últimas décadas do século XVIII e as primeiras do século XIX, escrever música coral, particularmente religiosa, era uma tarefa cotidiana. Por isso, é surpreendente que Beethoven só tivesse escrito dezessete composições corais, número que já inclui a 9.ª sinfonia.

As missas

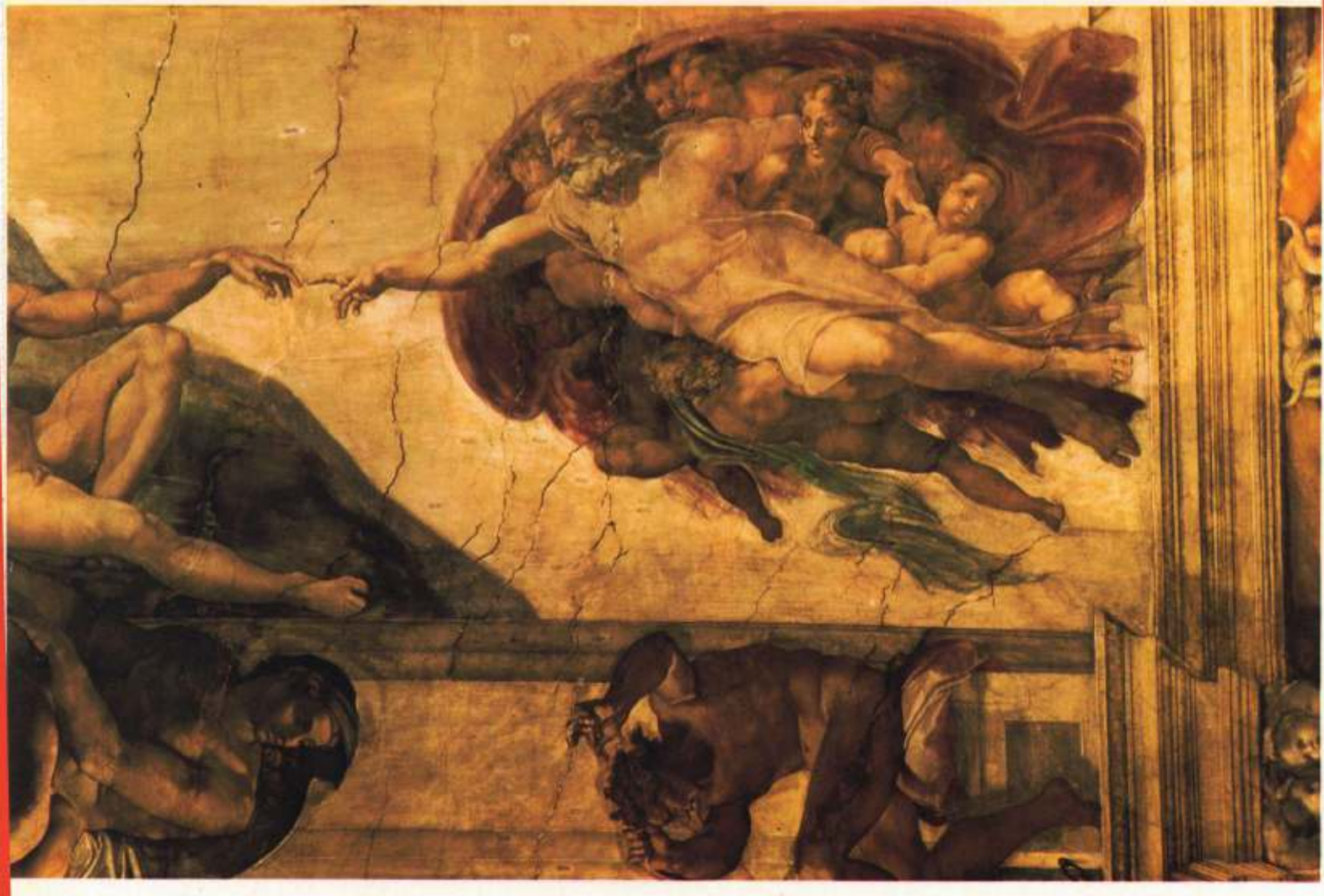
Relativamente à música coral beethoveniana, todos concordam, em geral, em atribuir a máxima importância à missa em dó maior, op. 86, e à *Missa Solemnis*, em ré maior, op. 123. No entanto, seria injusto não citar os interessantes processos de instrumentação a expressão do oratório sobre um texto de Franz Xaver Hubert. *Cristo no Monte das Oliveiras*, assim como as notáveis descobertas tímbricas e temáticas da cantata sobre o texto de Goethe, *Mar Calmo e Viagem Próspera.* As duas missas devem-se a encomendas feitas ao compositor. A missa em dó maior, op. 86, foi composta a pedido do príncipe Esterházy, nome com especiais ressonâncias haydnianas, que desejava uma obra para festejar o dia do santo onomástico de sua mulher, 8 de setembro de 1807. Beethoven redigiu a partitura num prazo relativamente curto, entre a primavera e os primeiros dias de setembro do referido ano. No dia 13 desse mesmo mês, no domingo seguinte ao dia do santo da princesa, a missa foi interpretada sob a direção do próprio Beethoven. A data de composição desta obra coincidiu com a da 5.ª sinfonia, presumindo-se que tenha sido concebida depois de haver concluído os três quartetos op. 59 dedicados a Rasumovski. Schindler, polémico biógrafo de Beethoven, diz que a peça foi acolhida com surpresa e até mesmo com indignação pelos príncipes, que manifestaram a sua opinião negativa ao autor, o que o enfureceu, levando-o a abandonar Eisenstdat no dia da estreia. Uma vez mais, Schindler inventa a história à sua maneira e diz coisas que não correspondem à realidade; existem provas de que Beethoven permaneceu no palácio dos Esterházy pelo menos seis dias, de 10 a 16 de setembro. Pelo contrário, é natural que a partitura tenha chamado a atenção pelas suas singulares características, de que Beethoven tinha plena consciência. A prová-

Em cima, capa da Missa Solemnis; *à esquerda, página autógrafa desta missa, mais concretamente do* Kyrie. *Por ocasião da sua nomeação como arcebispo de Olmutz, em 4 de junho de 1818, o arquiduque Rodolfo pediu a Beethoven uma missa para a cerimónia da sua entronização, a qual deveria efetuar-se em 20 de março de 1820. Beethoven, porém, levou mais de quatro anos a terminar esta obra, que, como várias vezes disse, considerava a mais importante de todas as que tinha composto.*

À direita, fragmento do afresco da Capela Sistina, da autoria de Miguel Ângelo, que representa a Criação do Mundo. *Beethoven dedicou pouca atenção à música sacra; além da* Missa Solemnis, *a sua produção neste campo limita-se a um oratório,* Cristo no Monte das Oliveiras, *estreado no Theater an der Wien em 5 de abril de 1803, e à missa em dó, escrita ao mesmo tempo do que a 5.ª sinfonia, por encomenda do príncipe Esterházy. Mais tarde, Beethoven dedicou a missa ao príncipe Kinski.*

-lo, aí estão as palavras que dirigiu aos editores Breitkopf & Härtel, no verão de 1808: «Não gosto de falar da minha missa do mesmo modo que não me agrada falar de mim próprio, mas, de qualquer maneira, julgo que tratei os textos de uma forma pouco habitual.» Em regra, as características da música religiosa eram determinadas pelos textos em que as obras se inspiravam. No aspecto musical, o esquema da missa estava sujeito ao caráter de oração para o *Kyrie* e o *Agnus Dei,* de ação de graças para o *Gloria* e o *Sanctus,* e de declaração de fé para o *Credo.* Embora extremamente respeitador das obras de Mozart e Haydn, que admirava, Beethoven não ocultou, na sua música coral, a sua preferência por compositores mais antigos. Os seus modelos foram Bach e Händel; além disso, e tal como Hans Schmidt refere, estudou a fundo as partituras do século XVI, o que despertou nele uma autêntica veneração por Palestrina. Beethoven, porém, sabia retirar coisas novas de onde elas pareciam não existir e admirava (a música que escreveu mostra quão bem conhecia a missa em si menor, de Bach) a flexibilidade demonstrada por estes autores na ligação de música e texto. Em certa medida, a missa em dó maior pode ainda situar-se dentro de um esquema tradicional, uma vez que Beethoven não reelaborou o texto do ponto de vista seqüencial, coisa que fará, aliás genialmente, na

À direita, retrato de Beethoven, obra do pintor alemão Joseph Karl Stieler (1781-1858). Stieler era um hábil retratista e miniaturista especializado em retratos de personagens da corte, belas damas e personalidades do seu tempo: Schelling, Goethe, Beethoven, Humboldt, Tieck. Este retrato de Beethoven, que realizou na primavera de 1820, alcançou imediatamente grande fama e tornou-se a imagem «oficial» do músico.



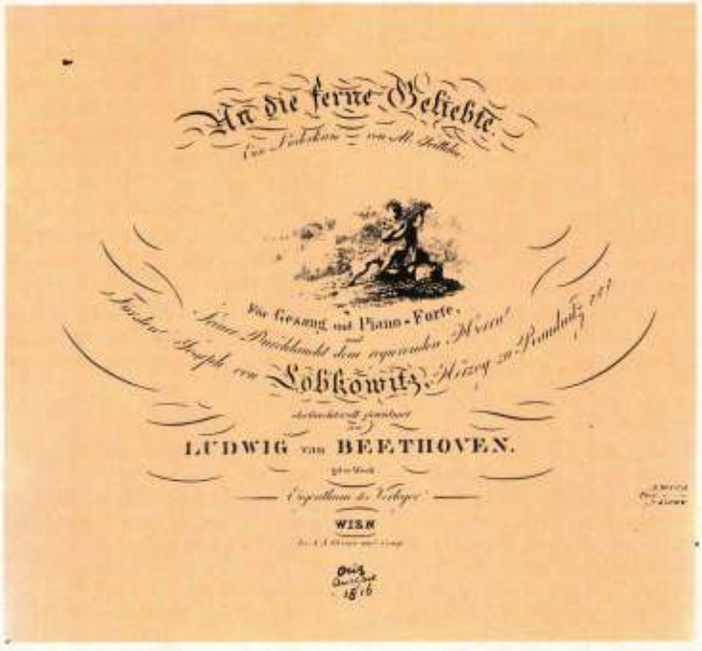
Missa Solemnis. O op. 86 obressai pela sua unidade ɛmática, pois a frase inicial lo *Kyrie* reaparece com ou-ras roupagens em diversas ıartes da composição.

Foi também uma razão exterior que impeliu Beethoven ı escrever uma nova missa durante a última década da sua vida: para a sagração do arquiduque Rodolfo como arcebispo de Olmutz; este nobre, antigo discípulo e amigo fiel do compositor, teve a déia de lhe encomendar uma peça religiosa que realçasse a solenidade da cerimônia. Beethoven iniciou de imediato a tarefa, mas o arquiduque não tardou a aperceber-se de que a obra dificilmente poderia estar pronta na data prevista. A cerimônia realizou-se no dia 20 de março de 1820 e Beethoven só terminou sua composição já o ano de 1823 ia adiantado. A nota que o autor escreveu na primeira página do manuscrito revela que suas grandes e profundas intenções ultrapassavam o esquema formal que a encomenda de uma missa implicava: «Vindo do coração, que possa chegar ao coração!»

Para o músico, a *Missa Solemnis* era a sua obra mais importante, conforme várias vezes teve ocasião de dizer; os numerosos rascunhos que escreveu desta peça constituem uma prova dos anos de trabalho exaustivo que a ela dedicou. De acordo com estes rascunhos, Beethoven concebeu a obra seguindo o esquema da seqüência litúrgica: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* e *Agnus Dei*. No entanto, o seu trabalho ofereceu novas fronteiras ao campo expressivo. Ainda que, em determinados momentos, não tenha renunciado à tradição formal (como nos finais em fuga do *Gloria* e do *Credo*), concebeu surpreendentes recursos para dar ênfase, tal como a repetição inesperada de palavras dentro de uma mesma seqüência (os aparecimentos imprevistos da palavra «credo» no trecho referido, a graduação dinâmica do *«Tu Solus Altissimus»* no *Gloria*, as interpolações de *«pacem»* no *Agnus Dei*) e insólitos efeitos instrumentais (os trombones do *«judicare vivos et mortuos»* no *Credo*, o solo de violino no *Benedictus*, as agressivas trombetas e timbales no *Agnus Dei*). Estes recursos revelam, no entanto, uma paradoxal economia de meios. Concretamente, tem-se dito por vezes que a melodia ascendente do violino no *Benedictus* pode significar uma elevação ao céu, metáfora que em nada se oporia ao efeito exposto por Bach no *et incarnatus* da missa em si menor, com outra figura para violino que se impõe ao coro até descer sobre a tônica com as palavras *«et homo factus est»*, numa surpreendente representação do Espírito Santo que encarna em Cristo. Encontramos também outro exemplo da rica imaginação de Beethoven no *Sanctus*, que começa tenuemente, sem fanfarras, com as vozes dos trombones em *piano*. Todavia, a passagem mais inesperada da composição talvez seja o final altamente dramático, o *Agnus Dei*, corrente de pacificação quebrada em dois momentos pela intervenção das trombetas e da percussão, evocando ameaçadores sons de guerra e em que o canto é dominado por um recitativo angustiado que repete, sem cessar, a palavra *«pacem»*. No manuscrito, Beethoven escreveu estas notas sobre o verso *«dona nobis pacem»*: «Oração e prece para uma paz interior e exterior.» Neste sentido, Beethoven foi particularmente explícito numa carta dirigida a Andreas Streicher, em 16 de setembro de 1824: «Ao compor esta grande missa, o meu principal desejo foi despertar e fortalecer os sentimentos religiosos tanto dos intérpretes como dos ouvintes.»

As canções

Beethoven foi especialmente prolífico no campo do *Lied*. Assim, não pode deixar de nos surpreender o escasso interesse por esta parte da sua obra demonstrado por público e artistas: ressalvando o caso excepcional das *Canções à Amada Distante (Lieder an die ferne Geliebte)*, os restantes *Lieder* do compositor parecem continuar ainda hoje a não merecer os favores do público. Beethoven escreveu cerca de trezentas peças, entre canções, adaptações, arranjos e cânones. O seu elevado número faz que seja impossível proceder a uma inventariação rigorosa. De qualquer modo, pode fazer-se uma breve revisão e classificação do material legado pelo artista, apontando como característica geral que, no campo do *Lied*, Beethoven se mostrou, em regra, menos avançado do que em outros domínios. É inegável que o autor das *Canções à Amada Distante* é o mesmo da *Pastoral*, dos quartetos op. 59 ou da sonata *Waldstein*. Já é menos evidente que o compositor de *A Fiel Henriette (Traute Henriette)*, para citar apenas um exemplo, não pudesse ser um Mozart dos últimos tempos. Quer dizer, Beetho-

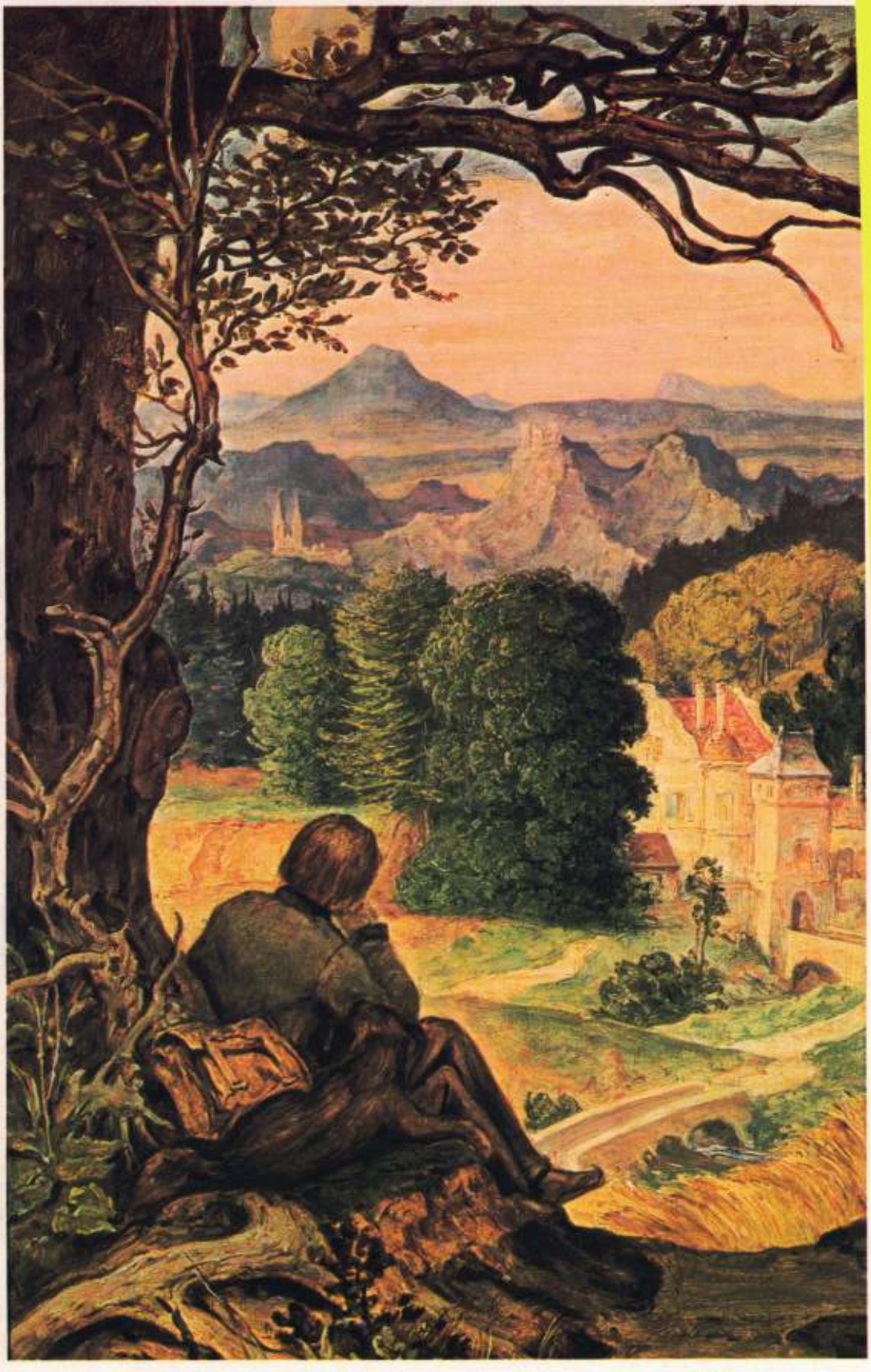


Beethovenhaus, Bonn / Westermann Archiv

Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna

ven desfrutou escrevendo *Lieder*, mas *experimentou* com este gênero muito menos do que nele era habitual. No entanto, isso não pode servir de justificação para o esquecimento a que se vêem votados 95 % da sua criação neste campo.

Embora Beethoven tenha chegado a dizer «só o *Lied* não me atrai de modo algum», a verdade é que certos ciclos seus demonstram uma afinidade entre texto e melodia dificilmente explicável se não existisse um gosto autêntico por esta manifestação. As oito canções compostas entre 1785 e 1792, a que foi atribuído o número de op. 52 (sem dúvida elevado, mas não incompatível com a data de publicação — 1805), são um bom exemplo do que acabamos de afirmar. Nelas, Beethoven empregou textos d Goethe, Lessing, Bürger de outros autores menc conhecidos, construind uma série nada desprezáve dentro dos cânones de ur estilo clássico bem assimila do. *Adelaide*, op. 46 composta em 1795, constitu



Beethoven foi um compositor muito prolífico no campo do Lied, *já que escreveu cerca de trezentas peças, entre canções, adaptações, arranjos e cânones. Todavia, esta parte da sua obra é a menos conhecida. Com exceção das* Canções à Amada Distante *— à esquerda, capa da primeira edição desta obra —, o resto da sua produção neste domínio parece não ter merecido os favores do público. As* Canções à Amada Distante, *que apareceram em abril de 1816, são um dos primeiros grandes ciclos da literatura musical alemã. Compostas sobre textos do poeta Alois Isidor Jeittels, desconhece-se se eram dedicadas a uma mulher determinada ou expressavam o seu anelo por um amor impossível, idéia que o quadro de Moritz von Schwind (1804-1871), à direita, ilustra.*

À esquerda, o arquiduque Rodolfo de Habsburgo, irmão mais novo do imperador Francisco II. Muito dado à música, foi aluno de Beethoven desde 1808 e um dos seus mais queridos e íntimos amigos. Além do Triplo Concerto, *cuja parte de piano escreveu para ele, Beethoven dedicou-lhe algumas das suas obras mais importantes e conhecidas: a* Missa Solemnis, *o concerto de piano e orquestra, op. 37,* Imperador, *e as sonatas op. 81-a, 106 e 111.*

As adaptações de cantos populares constituem uma parte importante da atividade de Beethoven no campo do Lied. Para o editor Thomson, de Edimburgo, Beethoven escreveu uma coleção de Lieder sobre árias populares escocesas, inglesas, galesas e irlandesas. À direita, capa das suas vinte e cinco canções escocesas, op. 108.

Arquivo Salvat

uma extraordinária antecipação do melhor Beethoven: a famosa linha melódica pode ser considerada digna de Schubert e a expressividade do texto de Matthison é sublinhada pela música adequada de Beethoven. Oito anos mais tarde, as seis canções sobre textos de Gellert, op. 48, implicam um importante progresso formal e expressivo, sendo, particularmente, de salientar a terceira peça do ciclo intitulado *Da Morte*. Em 1804, realizou a primeira versão de um tema a que posteriormente retornou mais vezes: *A Esperança (An die Hoffnung)*, op. 32, baseada na *Urania*, de Tiedge; este tema da «esperança» irá ter uma enorme transcendência no *Fidélio*, e Beethoven retomá-lo-á em 1815, no op. 94, adaptando uma vez mais o texto de Tiedge a um novo esquema musical; poderia ainda salientar-se o fato de, nas quatro *ariettas* e no *duetto* de 1809, op. 92, peças em italiano sobre textos de Metastásio, a primeira seqüência, a única em que o autor não é o famoso libretista (alguns levantam a hipótese de o texto ter sido redigido pelo próprio Beethoven, o que não seria improvável, dado os seus conhecimentos da língua italiana), ter também o título de *Hoffnung*. Datam igualmente de 1809 as seis canções op. 75, dedicadas ao príncipe Von Kinski, que incluem três poemas sobre textos de Goethe, entre os quais o famoso *Mignon* e o não menos célebre *Canto de Gretel*. Antes de chegar a esse ponto alto que são as *Canções à Amada Distante*, podemos encontrar uma maravilhosa antecipação da cálida sensibilidade do Beethoven maduro nessa formosa composição denominada *O Desejo (Die Sehnsucht)*, sobre um texto de Reissig, precedida no tempo por outra adaptação de um poema de Wessenberg, *O Segredo (Das Geheimnis)*, ambas de 1815. Após as *Canções à Amada Distante*, as incursões de Beethoven no *Lied* são bastante raras e, de qualquer modo, terminam em 1823, ano em que, concluídos os ciclos das sinfonias e das sonatas e estando já erguido o vasto edifício da *Missa Solemnis*, Beethoven se entrega exclusivamente à composição dos seus últimos quartetos de cordas. Em 1817, compôs *Resignação*, uma extraordinária página contemplativa sobre um texto de Haugwitz; em 1818, fez uma nova tentativa de musicar a obra de Tiedge, embora não tenha passado de quatro compassos, e, em 1822, escreveu a *arietta O Beijo (Der Kuss)*, com texto de Weisse.

No capítulo das suas canções, existe uma outra rubrica constituída pelas adaptações de cantos populares, que representa mais de metade do trabalho do músico neste campo, isto é, cento e sessenta peças, a maioria das quais em inglês, devido à sua predileção pelo folclore irlandês, escocês e galês. A maior parte das peças foi escrita para diversos registros vocais, com acompanhamento de piano, violino, violoncelo e, nalguns casos, um coro de câmara (como acontece nas *vinte e cinco canções escocesas*, op. 108, compostas em 1815 e dedicadas ao príncipe

O casamento religioso de Napoleão e Maria Luísa de Habsburgo, filha do imperador da Áustria, celebrou-se no dia 2 de abril de 1810. Este enlace marcou o apogeu do poder de Napoleão. Nesta época, porém, já se havia desvanecido por completo a admiração que Beethoven sentira, nos anos de juventude, pela figura do grande general corso, em que via personificados os ideais de liberdade postulados pela Revolução Francesa.

Museu de Versalhes / Alinari

Radziwill), o que transforma, na realidade, esta série de partituras numa espécie de trios com presença vocal.

É interessante referir, pela sua curiosidade, as doze canções op. 228, em que Beethoven inclui peças tão díspares como o *Dios salve al Rey nuestro Señor, The Ministrel Boys,* os cantos silicianos *O Sanctissima* e *La Gondoletta,* o *Lamento de Highlander* ou *Charlie is my Darling.*

Por último, temos de assinalar a existência de trinta e oito cânones das mais diversas origens. Nesta seção de cantos «especiais», podemos encontrar vários tipos de brincadeiras musicais, canções infantis, corais luteranos, estudos de contraponto e esboços de obras mais ambiciosas. A presença de títulos como *Ars longa vita brevis* (de que Beethoven faz duas adaptações, uma em dó maior, de 1816, e outra em fá maior, de 1825), *Alles gute! Alles Schöne!, O Tobias!, Te solo adoro, Falstaff, Lass dich sehen* e *Hoffmann e o pequeno Hoffmann,* não deve surpreender-nos numa personalidade que também podia fazer gala de um pitoresco e extravagante sentido de humor; não menos inesperada do que tudo o que anteriormente citamos é a adaptação do famoso coral, já antes tratado por Bach, *Gott ist ein feste Burg,* embora também isso nos não deva surpreender excessivamente. A capacidade de Beethoven para se mostrar sério só podia comparar-se à que, por vezes, tinha para ironizar consigo próprio.

Neue Oper.

Heute Montag den 22. May 1814, wird in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden:

(Im Theater nächst der k. k. Burg.)

Hausfrieden.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, von A. W. Iffland.

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.)

Zum Vortheile der Herren Saal, Vogl und Weinmüller:

Zum ersten Mahl.

Fidelio.

Eine Oper in zwey Aufzügen.

Nach dem Französischen neu bearbeitet.

Die Musik ist von Herrn L. van Beethoven.

Logen und gesperrte Sitze sind an der k. k. Hoftheater-Casse zu bekommen.

Die Fremdlingen sind heute ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Em cima, cartaz da ópera Fidélio, *com a data de segunda-feira, 23 de maio de 1814. A produção de Beethoven no campo lírico resumiu-se a uma única obra:* Fidélio. *No entanto, devemos referir que, no mesmo ano em que escreveu esta obra, tinha planejado a composição de outra, intitulada* O Fogo de Vesta, *que recusou devido à falta de qualidade do libreto. Em 1823, quis musicar uma obra de Grillparzer,* Melusine, *mas nunca chegou a realizar tal projeto.*

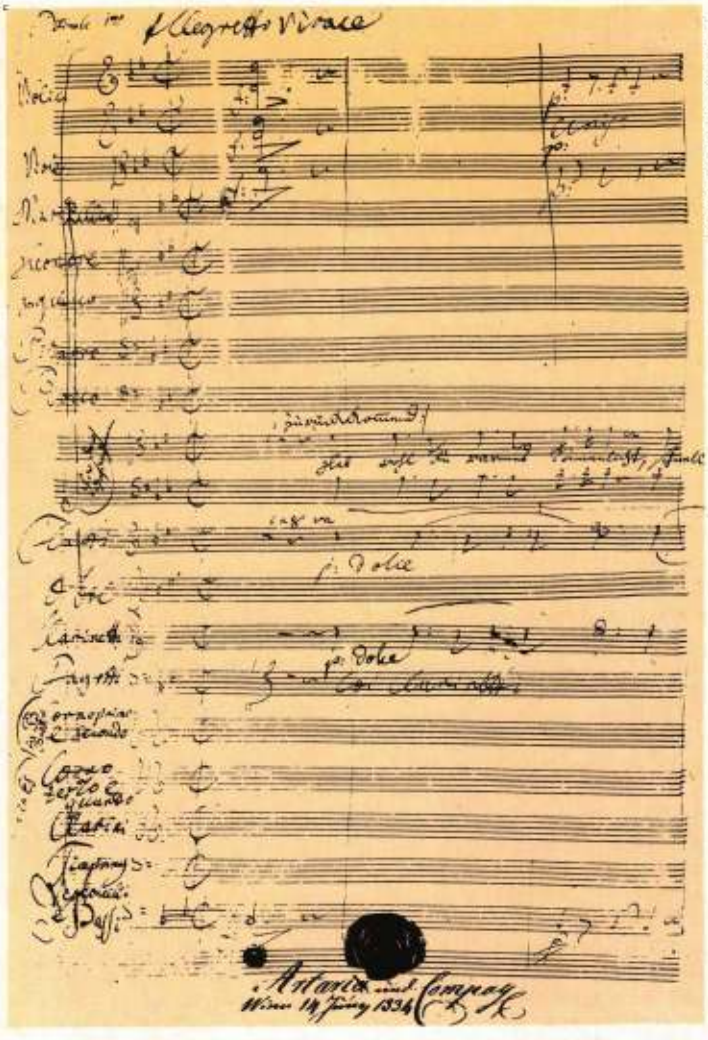
Ópera

Embora Beethoven tenha escrito bastante música dramática, a sua relação com o teatro lírico ficou reduzida a uma única obra. Por outro lado, esta composição chegaria para imortalizar muitos daqueles compositores de ópera do século XIX que produziram tantas partituras condenadas ao esquecimento. De qualquer modo, interessa salientar que, no mesmo ano em que Beethoven se decidiu a compor o *Fidélio,* esboçou também a redação de uma outra peça lírica intitulada *O Fogo de Vesta.* O libreto desta ópera era do autor do texto de *A Flauta Mágica,* de Mozart, Emmanuel Schikaneder. Beethoven compôs, pelo menos, uma cena completa dessa ópera, mas a partitura não foi publicada durante a sua vida e ainda hoje é praticamente desconhecida do grande público. No caso concreto do *Fidélio,* elaborou três versões da partitura, desenvolvidas durante um espaço temporal de mais de dez anos, o que demonstra as enormes dificuldades que teve de enfrentar para levar a obra a bom termo e o grande interesse tanto espiritual como artístico que esta peça dramática despertou nele. A obra foi escrita seguindo o esquema de três atos e estreada, com o título de *Leonora,* no Theater an der Wien, em 20 de novembro de 1805, precedida da página orquestral que hoje conhecemos como a abertura *Leonora n.º 2.* O texto, inspirado e, por vezes, traduzido diretamente da peça de Jean Nicolas Bouilli *Léonore ou l'amour conjugal,* era assinado por Joseph Sonnleithner. É interessante referir que a obra de Bouilli já havia sofrido duas adaptações musicais, uma de Gaveaux, apresentada em Paris em 19 de fevereiro de 1798, e outra com tradução do texto para italiano feita por Ferdinand Päer, interpretada em Dresden em 3 de outubro de 1804. Durante muitos anos, defendeu-se a teoria de que foi a obra de Päer a composição inspiradora do *Fidélio,* de Beethoven, devido à proximidade não só de datas, mas também de cidades; atualmente, porém, esta hipótese foi afastada, uma vez que parece que o que Beethoven chegou a conhecer foi a versão francesa de Gaveaux. Em qualquer dos casos, seja qual for a obra que tenha tomado como ponto de referência, o que interessa é o contato de Beethoven com o texto de Bouilli, cujas evocações do amor, da liberdade e do humanismo viriam a calar tão fundo na sua alma.

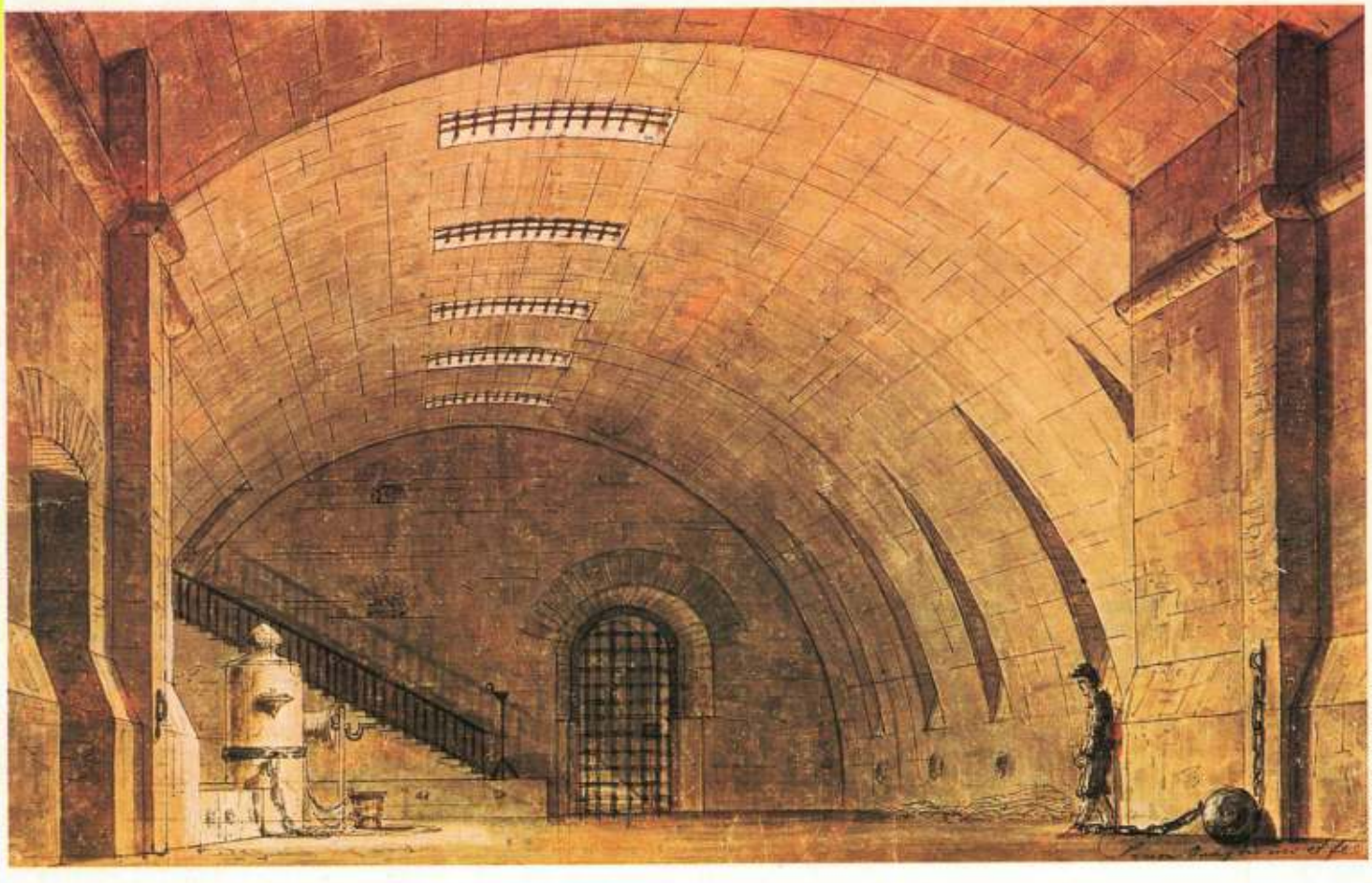
A 29 de Março de 1806, e no mesmo teatro, Beethoven apresentou uma segunda versão da obra, reduzida a dois atos, com adaptações literárias de Stephan von Breuning, e precedida, desta vez, pela abertura *Leonora n.º 3.* Finalmente, também em dois atos e com novos aditamentos literários da autoria de Georg Friedrich Treitschke, foi dada a conhecer, já com o título de *Fidélio,* em 23 de maio de 1814, no Theater Kärntnertor, de Viena. A partir da segunda récita, que se efetuou três dias depois da estréia, a 26 de maio de 1814, utilizou-se como peça introdutória a abertura do mesmo nome.

Durante muitos anos houve um consenso geral quanto à superioridade da terceira versão da obra relativamente às anteriores. Hoje em dia, o acesso às partituras de 1805 e 1806, a análise atenta das mesmas e, inclusive, o aparecimento de uma edição fonográfica da primeira versão alteraram a opinião tradicional. Usando das precauções inevitáveis de que se deve revestir

ualquer tomada de posição
n questões deste tipo, pa-
ece haver acordo no que
espeita à reduzida viabilida-
e musical e dramática da
egunda versão, a de 1806.
m contrapartida, a primeira
presentação musical do
exto de Bouilli recuperou
redibilidade e não falta
uem afirme que Beethoven
unca deveria ter refeito a
artitura, considerando que
Leonora de 1805 é preferi-
el ao *Fidélio* de 1814. Em-
ora esta última posição pe-
que por exagero, não deixa
le ser positiva a recupera-
ão da primeira *Leonora*.
Por outro lado, convém indi-
ar que a principal diferença
ntre a primeira versão e a
erceira é a mesma que dis-
ingue o Beethoven da *He-
óica* e o compositor da so-
ata n.º 27, ou seja, são as
diferenças lógicas de estilo
, mais do que o amadureci-
nento, uma visão distinta do
problema musical, num ar-
ista tão genial aos 35 como
aos 45 anos. De qualquer
modo, é a diferença que de-
riva da passagem do tempo,
neste caso um período de
doze anos. O autor de 1805
possui um sentido arrebata-
do da experiência musical, é
em muitos momentos um
precursor de Wagner, deixa

Kunsthistorisches Museum der Stadt Wien

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima, o soprano Anna Pauline Milder Hauptmann (1785-1838), para quem Beethoven escreveu o papel de Leonora da sua ópera Fidélio; *à direita, página autógrafa desta obra; embaixo, esboço de Simon Quaglio (1820) para uma representação de* Fidélio. *Beethoven escreveu três versões desta obra: a primeira e a segunda foram estreadas no Theater an der Wien, respectivamente em 20 de novembro de 1805 e 29 de março de 1806. Devido ao malogro de ambas, Beethoven viu-se obrigado a introduzir profundas alterações no libreto, orquestração e números. Obteve o êxito esperado em 23 de maio de 1814, no Theater Kärntnerthor.*



Museu de Teatro, Mónaco / Fabbri

À direita, pormenor da fachada do Theater an der Wien. Em 1803, o empresário desta sala, Emmanuel Schikaneder, encomendou a Beethoven uma ópera. O compositor escolheu um libreto de Georg Sommleithner, baseado no drama de Jean Nicolas Bouilli, Léonore ou l'amour conjugal. *A primeira versão da obra, estreada em 20 de novembro de 1805, uma semana depois da entrada das tropas francesas em Viena, foi um desastre total.*

Embaixo, à direita, gravura de Lyer, que representa um Beethoven já muito diferente daquele jovem elegante que havia sido nos primeiros anos que passou em Viena. Temperado pela dor e pela doença, converteu-se num espírito rebelde e titânico, que enfrentava a sociedade e o sofrimento numa atitude de orgulhoso desafio.

escapar os sons da sua orquestra de uma forma exuberante e procura comunicar com o público por meio da paixão. O músico de 1814 concentra e densifica a ação teatral, simplifica as estruturas da orquestra, procura mais a criação de climas do que de efeitos e trata de atrair o auditório por intermédio da mensagem que o seu pensamento invoca. Todavia, o *Fidélio* é uma ópera destinada a ser venerada e incompreendida, sobretudo por causa da sua invulgar estrutura: aquilo que começa por ser, segundo David Cairns, uma «comédia doméstica», acaba por se transformar numa invocação universal da liberdade, do amor e dos direitos inalienáveis dos homens. Neste sentido, o *Fidélio* coloca-se a par de páginas como a 9.ª sinfonia ou a *Missa Solemnis* pelo seu conteúdo espiritual e pelo fato de exprimir irredutivelmente as crenças pessoais de Beethoven. A fantástica progressão do segundo ato, que se inicia na lúgubre e recôndita masmorra onde agoniza Florestan para chegar à explosão de luz e fraternidade do último quadro, pressupõe algo mais do que um trajeto dramático: implica um itinerário humano, durante o qual o espírito, revelando-se perante as ofensas da matéria, se supera a si mesmo e ao que o rodeia, para criar uma nova entidade mais livre, duradoura e criativa, segundo o ideário intimamente ligado ao autor da *Pastoral* ou do quarteto op. 131. O estereótipo de algumas personagens (como a encarnação sem pejo da maldade em Don Pizarro, sem rodeios nem meias-tintas em seu comportamento) não deve constituir um impedimento para a apreciação desta obra: como em qualquer fábula moral, como em qualquer concepção cosmológica do humano, as personagens tendem a ser símbolos, idéias, resultado lógico de um processo de abstração, esforço de síntese que, no caso de Beethoven, não evita pormenores consoladores de humanidade e de terre-

Arquivo Salvat

alidade. Beethoven ter-se-ia negado a si próprio se, ao propor a fraternidade universal, a liberdade pelo amor ou o sacrifício no altar do afeto, tivesse renunciado aquilo a que chamamos anedota, vulgarismo ou populismo. É, precisamente, através do itinerário já comentado que a «comédia doméstica» inicial se transforma num cântico inflamado aos valores humanos, pois Beethoven sabe, e insiste em recordá-lo, que o sacrifício, o heroísmo e a grandeza estão subjacentes ao cotidiano, sendo esta uma mensagem muito querida e apregoada pelo músico. □

Embaixo, esboço realizado por Gunther Schneider-Siemssen para a representação do Fidélio *no festival de Salzburg de 1971. Após a estréia da sua terceira e última versão, em 1814,* Fidélio *iniciou uma carreira triunfal em todos os teatros do mundo. Beethoven conseguiu, graças a uma única obra, um lugar de relevo no campo do teatro lírico.*

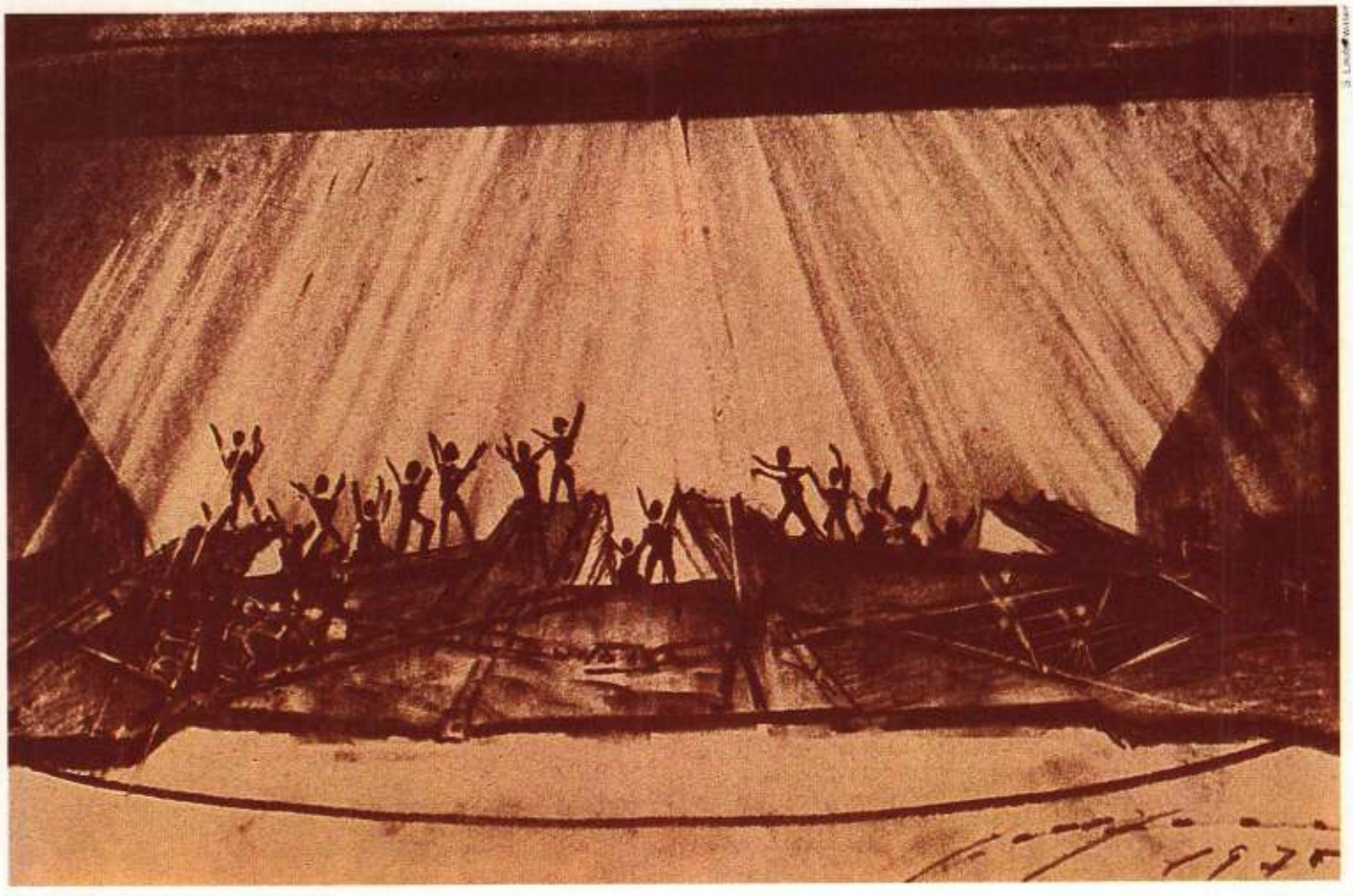
Catálogo da obra vocal e coral

Cerca de 200 arranjos de cantos populares (sobretudo da Irlanda, Escócia e País de Gales) ● 86 *Lieder* e cantos para uma voz com acompanhamento de piano, entre os quais: *An die Hoffnung*, op. 32 (publ. 1805) e op. 94 (1816); *Adelaide*, op. 46 (1795); 6 *Lieder* sobre textos de Gellert, op. 48 (publ. 1803); 3 cantos sobre textos de Goethe, op. 83 (1810); ciclo de *Lieder an die ferne Geliebte*, op. 98 (1816) ● 13 *Lieder* e cantos para 2-4 vozes, com acompanhamento de piano (1785) ● 25 cantos italianos para 2-4 vozes, sem acompanhamento, sobre textos de Metastásio ● 5 cantos em alemão e latim, sem acompanhamento (1794-1814) ● Cerca de 70 cânones para 2-6 vozes, sem acompanhamento (1795-1825) ● Arranjos de canções populares para uma ou mais vozes e pequeno coro, com acompanhamento de piano, violeta e violoncelo (1810-1818) ● Cena e ária *No, non turbati*, para soprano e orquestra de cordas (1801-1802) ● Dueto *Nei giorni tuoi felici*, para soprano e tenor (1802-1803) ● Ária *Primo amore*, para soprano (1793-1802) ● Cena e ária *Ah, perfido!*, para soprano e orquestra, op. 65 (1796) ● Terceto *Tremate, empi, tremate*, para soprano, tenor e baixo, op. 116 (1802) ● Canto elegíaco para quatro vozes e quarteto de cordas, op. 118 (1814) ● *Bundeslied*, para soprano, contralto, coro e seis instrumentos de sopro, op. 122 (1822) ● *Opferlied*, para soprano, coro e orquestra, op. 121-b (1802) ● *Meeresstille und glückliche Fahrt*, para quatro vozes e orquestra, op. 112 (1814-1815) ● Cantata à morte do imperador José II (1790) ● Cantata *Er schlummert*, op. 196-b (1790) ● Cantata *Der glorreiche Augenblick*, op. 136 (1814) ● Oratório *Cristo no Monte das Oliveiras*, para soprano, tenor, baixos, coros e orquestra, op. 85 (1800) ● Missa em dó maior, op. 86 (1807) ● *Missa Solemnis*, em ré maior, op. 123 (1819-1823).

ÓPERA

Fidélio, op. 72 (última revisão, 1814).

À direita, quadro de Wilhelm Marstrand, intitulado Serão Musical. *Esta pintura serve para dar uma idéia de como se passavam esses serões nos palácios da nobreza vienense, em que Beethoven foi, tantas vezes, o convidado de honra. A interpretação musical podia não estar entregue a músicos profissionais, uma vez que muitos nobres eram bons executantes.*



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Produção musical 1

Capítulo 9

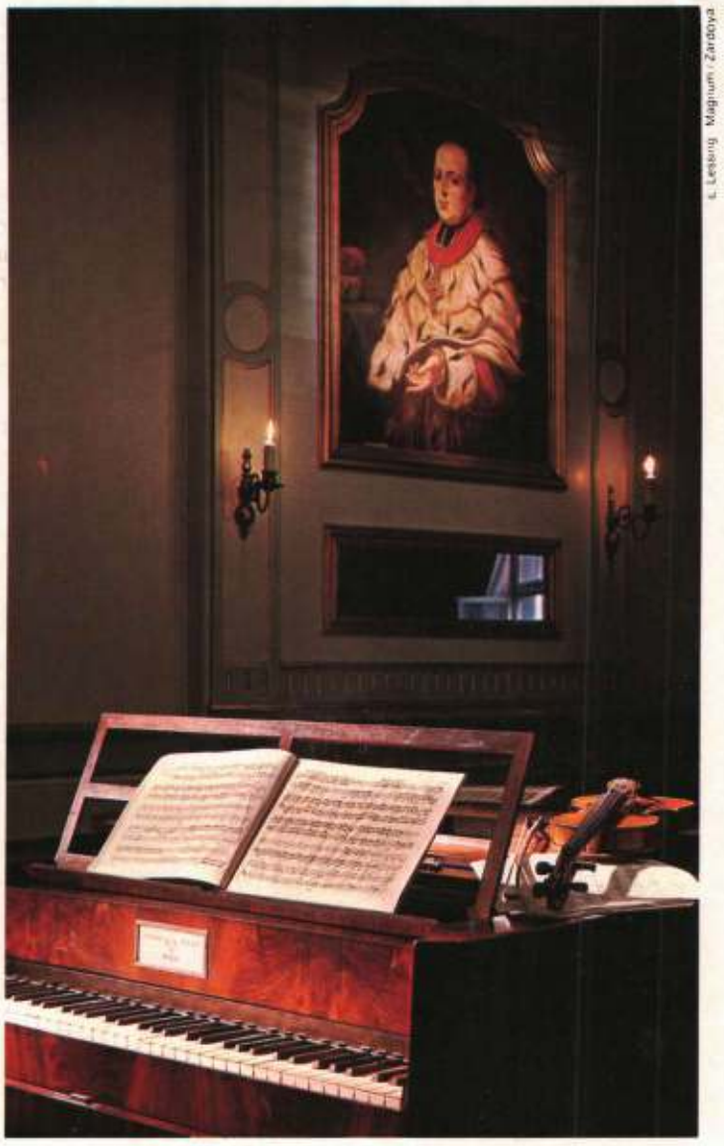
Música de câmara

Somos obrigados a estabelecer alguns paralelismos entre este capítulo e o que dedicamos à música instrumental. O número de peças que Beethoven escreveu para conjuntos de câmara é considerável, ultrapassando certamente cem, o que nos impossibilita materialmente de fazer uma referência individualizada a todas as obras. Tal como aconteceu na música instrumental, o elevado número de composições que Beethoven redigiu durante os primeiros anos da sua vida criativa não pode deixar de chamar a nossa atenção. Entre 1785 e 1790, o músico escreveu nada menos do que nove quartetos de cordas; depois desta data, fez uma pausa na composição deste gênero, pausa que interrompeu em 1796, para adaptar a quatro instrumentos o quinteto em mi bemol maior, op. 16, de oboé, clarinete, fagote, trompa e piano. O primeiro grupo dos quartetos homologados só apareceria nos últimos anos do século XVIII, entre 1798 e 1800, constituído pelas seis primeiras composições da sua estada em Viena, agrupadas no op. 18. Ao período de Bonn pertencem o quinteto em fá maior, que não foi publicado em vida do autor; o trio em sol maior, que apresenta uma combinação singular de flauta, fagote e piano, e parece datar de 1787; o trio em mi bemol maior, escrito para a formação clássica de violino, violoncelo e piano; o duo em sol maior para duas flautas, de 1792, e o trio em mi bemol maior, escrito originalmente para conjunto de cordas (violino, violeta e violoncelo), cujo primeiro andamento Beethoven transcreveria mais tarde para o esquema clássico já citado, bem como as quatorze variações sobre um tema original, também em mi bemol, para violino, violoncelo e piano. Parecem igualmente datar de pouco antes da partida de Bonn os duos de clarinete e fagote, assim como o rondino e o octeto, ambos em mi bemol maior — pode notar-se a predileção evidente que o jovem Beethoven demonstrava por esta tonalidade —, compostos para um conjunto de sopro constituído por dois oboés, dois clarinetes, duas trompas e dois fagotes.

Tal como sucedeu na música instrumental, também aqui se nota que o panorama da produção do autor é dominado por um determinado gênero. Se, naquele caso, eram as sonatas de piano, aqui são os quartetos de cordas, de que Beethoven escreveu dezesseis. Muitos estudiosos não hesitam em considerar o ciclo dos quartetos como o mais valioso e representativo do pensamento de Beethoven, mais ainda do que o das sonatas ou do que o das sinfonias. Embora esta opinião possa ser discutível, não há dúvida de que as cinco obras finais da série — redigidas durante os últimos quatro anos de vida do compositor, quando este já havia terminado os seus ciclos de sinfonias e de sonatas — oferecem uma imagem de profundidade conceptual, isolamento físico e humanidade transbordante e atormentada, que ultrapassa tudo aquilo que um artista com a capacidade de Beethoven tinha já dado de si em obras precedentes. De qualquer modo, a inegável importância do ciclo obriga-nos, como já acontecera com as sonatas e as sinfonias, a centrar este comentário no já referido ciclo de peças para quatro instrumentos de arcos.

Outras obras de câmara

Todavia, seria injusto não citarmos aqui algumas das «outras» composições de câmara legadas por Beethoven. A referência pode iniciar-se com um delicioso e, infelizmente, pouco vulgar trio em dó maior para dois oboés e corne-inglês, que, em geral, ouvimos na transcrição não realizada por Beethoven mas por ele aprovada, para dois violinos e violeta. Podemos recordar o sexteto em mi bemol maior, op. 71, escrito para dois clarinetes, dois fagotes e duas trompas, um dos melhores exemplos da escrita de Beethoven para instrumentos de sopro. O compositor escreveu também, parafraseando o famoso duo de Zerlina e Don Giovanni, as variações sobre *La ci darem la mano*, de Mozart, para um conjunto de dois oboés e um corne-inglês. Muito próximos de Mozart no aspecto estilístico estão a encantadora serenata em ré maior, para flauta, violino e violeta, e o trio em si bemol maior, para piano, clarinete e violoncelo, embora Beethoven tenha admitido a substituição opcional do instrumento de sopro por um violino, alternativa que é habitualmente utilizada. Pouco tempo depois da sua chegada a Viena, entre 1793 e 1795, Beethoven compôs os três trios de violino, violoncelo e piano, a que chamou orgulhosamente op. 1, com a intenção de partir do zero, o que não deixa de ser injusto se interpretado como renúncia à sua produção anterior. Também anterior no tempo, mas com um número de *opus* posterior — o 3 —, começou Beethoven a sua breve série de trios de cordas, encabeçada pela peça mencionada, na tonalidade de mi bemol maior, que McNaught considera uma adaptação de um quarteto de cordas destruído, mais tarde, pelo compositor. O reduzido número deste tipo de obras torna-se patente se lembrarmos que só existem mais dois *opera* consagrados a trio de cordas, os n.os 8 e 9, que incluem a serenata em ré maior, de 1796, e as três peças em sol maior, ré maior e dó menor, de 1797. Também não tem cabimento falarmos de ciclo no que respeita ao esquema clássico, já citado, de violino, violoncelo e piano, uma vez que, depois das peças op. 1 e, sobretudo, do op. 11, datado de 1798, Beethoven esperou até 1808 para, no op. 70, voltar a esta formação com duas peças em ré maior e mi bemol maior. No entanto, esta pequena série termina com uma obra-prima, o *Trio do Arquiduque*, em si bemol maior, op. 97. Tal como acontecera com Mozart, não é freqüente em Beethoven a combinação do quarteto com piano.



E. Lessing Magnum - Zardoya

À direita, um piano de Beethoven, sobre o qual se encontra o seu violino Amati. Em 1801, quando Beethoven publicou os seus primeiros quartetos op. 18, o príncipe Lichnowsky ofereceu-lhe quatro magníficos instrumentos de arco: um violino Giuseppe Guarnieri de 1728, um violino Nicola Amati de 1690, uma violeta Francesco Rugeri, também de 1690, e um violoncelo Andrea Guarnieri de 1712.

Bildarchiv d. Ost. Nationalbibliothek, Viena

Embaixo, gravura que representa Beethoven com o Quarteto Rasumovski. Este nobre, embaixador da Rússia em Viena e cunhado do príncipe Lichnowsky, era um excelente músico e formou um quarteto dirigido pelo famoso violinista Ignaz Schuppanzigh, do qual ele próprio fazia parte, como segundo-violino. Beethoven dedicou-lhe os três quartetos op. 59, escritos em 1806.

Só as três peças de 1785, editadas por Artaria em 1832 (cinco anos volvidos sobre a sua morte, o que faz duvidar, da parte do músico, qualquer desejo da sua divulgação), e atrás mencionadas ao referirmos a produção do artista antes da sua chegada a Viena, atestam a obra beethoveniana nesta matéria. Falta indicar que o conjunto destas três composições, bem como a transcrição já referida do quinteto op. 16, não bastam para formar um ciclo. Isso acontece, porém, mais exatamente, com as suas sonatas de violino e piano. Neste gênero, Beethoven escreveu páginas magistrais, tais como a sonata em dó menor, segunda op. 30, a sonata *Primavera*, op. 24, e a impressionante *Sonata a Kreutzer*, em lá maior, op. 47.

De qualquer modo, trata-se de um ciclo muito limitado no tempo, pois abrange apenas um espaço de sete anos, desde 1797 até ao fim de 1803.

Torna-se muito discutível o conceito de «ciclo» para as peças de violoncelo e piano tanto pelo fato de a sua extensão no tempo ser superior aos dezanove anos decorrentes de 1796 a 1815, como pela exigüidade da coleção, composta pelas duas sonatas op. 5, a sonata em lá maior, op. 69, e as duas composições op. 102, além das três séries de variações sobre temas de Mozart e Händel. Não constituem, assim, base suficiente para tal designação, justificável se se tratasse de obras de invulgar gravidade ou transcendência, o que aqui não se aplica. As referências a outras composições de câmara podem finalizar com uma alusão ao septimínio em mi bemol maior, op. 20, escrito para o original conjunto de clarinete, trompa, fagote, violino, violeta, violoncelo e contrabaixo, e composta entre 1799 e 1800. Não obstante ser contemporânea da 1.ª sinfonia em dó maior, revela grandes diferenças de estilo e caráter em relação a ela, principalmente porque a peça de câmara é uma manifesta saudação ao rococó, e ao classicismo em geral, e a 1.ª sinfonia é uma risonha despedida desse mesmo universo.

SONATA

per il Pianoforte ed un Violino obbligato,

scritta in uno stile molto concertante,

quasi come un Concerto.

Composta e Dedicata al suo Amico

R. KREUZER.

Membro del Conservatorio di Musica in Parigi

Primo Violino dell'Accademia delle Arti, e della Camera Imperiale

da

L.van BEETHOVEN.

Opera 47.

In Vienna chez A. P. Steiner et Comp.

Pr. f. 2.30 n. C.M.

BIBLIOTECA

O quarteto de cordas

Feitas estas breves referências a diversas composições

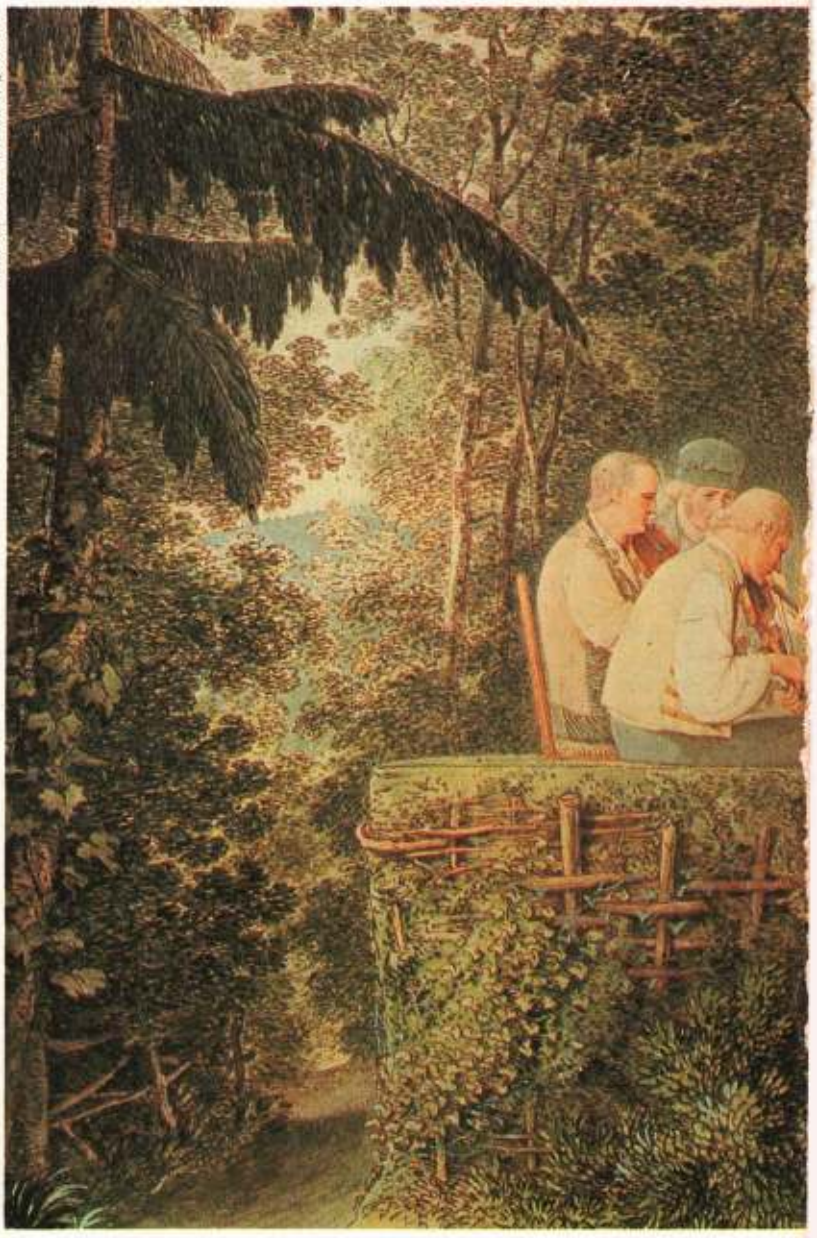
Em cima, capa da Sonata a Kreutzer, *op. 47, escrita em 1803 para um concerto que deu Beethoven no Augarten, de Viena, com o violinista inglês George Bridgetower (1779-1860). Quando, dois anos mais tarde, a sonata foi editada, Beethoven dedicou-a ao violinista francês Rodolphe Kreutzer (1766-1831), que, no entanto, a definiu como «ultrajantemente incompreensível». Esta obra ressalta pela sua escrita, mais virtuosística que de câmara. Abaixo:* Ascoltando Beethoven, *de Lionello Balestrieri.*

Museu Civico Revoltella, Trieste / Fabbri

©Bildarchiv d. Ost. Nationalbibliothek, Viena

Escrito para uma instrumentação mista de arcos e sopros, o Grande Septimínio, *op. 20, dedicado à imperatriz Maria Teresa, do qual representamos, acima, a capa, foi estreado com êxito no Hofburgtheater, de Viena, em 1800. Com o octeto e o sexteto, representa a incursão de Beethoven no gênero do divertimento.*

À direita, Concerto Campestre em Baechelhof, perto da Niederroedern, *de Benjamim Zix (1722-1811). O entretenimento musical ao ar livre esteve muito em voga entre a nobreza setecentista. Tais festejos promoveram a divulgação do divertimento e da serenata, gêneros para os quais Beethoven compôs diversas peças.*



Musée des Beaux-Arts, Estrasburgo / Fabbri

O príncipe Franz Jopseph Lobkowitz (1772-1816), duque de Raudnitz, foi sem dúvida um dos mecenas mais generosos da aristocracia vienense. Depressa se tornou grande amigo e protetor de Beethoven, que, em agradecimento, lhe dedicou algumas das suas obras mais representativas: a 3.ª, 4.ª e 5.ª sinfonias e os seis quartetos de cordas op. 18. A sua generosidade e amor à música foram-lhe fatais, pois levaram-no a dissipar a sua fortuna, arruinando-se por completo.

Castillo Raudnitz, Checoslováquia

de câmara, entramos na espécie *par excellence* desta parcela de música beethoveniana, o quarteto de cordas. É habitual salientar a maior intimidade do quarteto em relação à sinfonia. Costuma dizer-se, não só de Beethoven, mas em geral, que o compositor se exterioriza na grande forma orquestral enquanto se recolhe em si mesmo ao utilizar as quatro vozes do quarteto. Esta é, porém, uma opinião discutível: o que poderá haver de certo nesta suposição é desmentido pelas antinomias de casos extremos; assim, depara-se-nos um compositor como Chostakovitch, em cujas grandes obras orquestrais ressalta, sem dúvida, grande extroversão, ao passo que os seus extraordinários quartetos encerram uma interioridade bem evidente. Que poderemos, todavia, dizer de Gustav Mahler, autor de dez vastas sinfonias, 80 % da sua produção musical? Ninguém poderia qualificar de superficial ou vã, como sinônimo de exterior, a criação sinfônica de Mahler, um dos exemplos mais extraordinários de confessionalidade sonora conhecidos na história. O mesmo se poderia pôr em relação a um autor como Fauré, quase sem obra orquestral (e muito menos de grande vulto), que nunca teve voz *pública,* o que não seria exato, pois, independentemente da extraordinária beleza existente em quase toda a sua música, o artista francês não deixou de incorrer em academismo ou superficialidade no restrito âmbito da sua música de câmara. No caso de Beethoven, a sua voz é tão pessoal e única na extensa contextura de uma *Heróica,* como dentro dos limites aparentemente mais reduzidos do quarteto op. 131. Pode-se, todavia, descortinar, na segunda obra referida, uma intimidade, uma maior confiança com o ouvinte: já não se trata do antigo conflito entre artificialidade e interiorização, mas de um simples escalonamento ao nível de comunicação, mais amplo, mais direto, mais expansivo na sinfonia, mais retraído, mais elevado, mais puro no quarteto. De qualquer modo, esta distinção, que implica maior projeção pessoal do autor para com o seu público, só se verifica claramente nas últimas cinco composições da série. Daí se conclui que os onze primeiros quartetos apresentam um grau de comunicabilidade progressiva, igual ao das sinfonias ou sonatas.

Os primeiros quartetos

De uma perspectiva cronológica, interessa realçar que Beethoven se debruçou sobre o quarteto em três épocas distintas da sua vida, equivalentes aos períodos, já clássicos, estabelecidos pelos tratadistas: juventude, ou período inicial, maturidade, ou período médio, e a chamada «última época». O primeiro grupo de obras, coligidas no op. 18, consta de seis peças dedicadas ao príncipe Lobkowitz. Foram editadas em 1801, logo após a sua composição, contando o seu autor apenas 31 anos. As características deste primeiro conjunto são: respeito pela estrutural formal estabelecida, de algum modo,

Acima, Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), célebre violinista vienense e diretor da ópera alemã. Em 1808 formou um quarteto de cordas onde era primeiro-violino e Joseph Hayseder (embaixo) segundo. O conde Rasumovski financiou o quarteto onde, às vezes, ocupava a estante de Hayseder.

por Mozart e Haydn; desenvoltura melódica e rítmica; brilho de execução e assomos de um compromisso claramente romântico. Segundo o testemunho dos cadernos de apontamentos chegados até nós, Beethoven principiou a trabalhar nestas obras por volta de 1794, ainda que a maior parte haja sido composta entre 1799 e 1800. Como principal fonte de inspiração beethoveniana, devem considerar-se os saraus musicais do príncipe Lichnowski, nos quais participavam habitualmente os jovens membros do quarteto Schuppanzigh. Beethoven não tardou a travar relações de amizade com estes últimos, e é de supor que, na composição destas seis peças, houvesse uma colaboração entre autor e intérpretes. Comprovando essa hipótese, está o fato de o referido conjunto instrumental ir interpretando as páginas beethovenianas nos saraus de Lichnowski à medida que o compositor as terminava. Talvez fossem estas manifestações musicais que levassem o príncipe a presentear Beethoven com quatro belos instrumentos de Cremona, mencionados pelo compositor no testamento de Heiligenstadt, e a conceder-lhe uma tença anual de 600 florins.

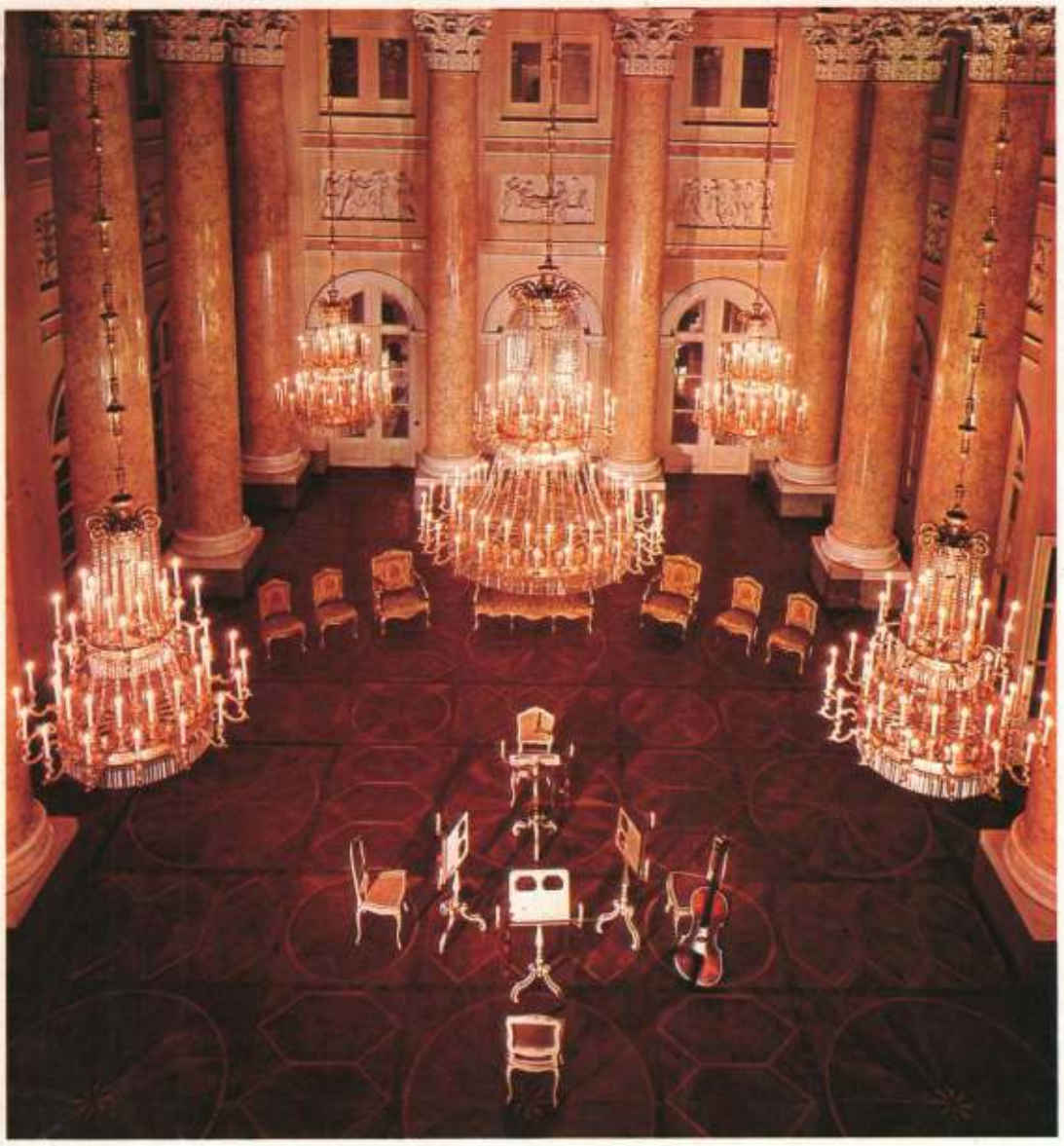
O mundo que de modo tão admirável antecipava o *adagio* da sexta peça do op. 18, o quarteto n.º 6, em si bemol maior, expresso na indicação *«La malincolia: questo pezzo si deve dattare colla più gran delicatezza»*, concretizou-se na incursão seguinte do compositor na música de quarteto, verificada em 1806. Já se fez referência, na biografia de Beethoven, ao embaixador russo em Viena, conde Andreas Rasumovski. Devem-se as três peças do op. 59, quartetos n.os 7, 8 e 9, a esta singular personagem: «Conselheiro particular de Sua Majestade o Imperador de todas as Rússias, senador, cavaleiro das Ordens de Santo André e Alexandre Nevski e grã-cruz de 1.ª classe da Ordem de S. Vladimiro», conforme reza a dedicatória de Beethoven para a edição destas obras. Segundo Thayer, a «subida irresistível» do pai do conde «deveu-se à sua capacidade em satisfazer a luxúria de duas princesas imperiais, que passariam à história com os nomes de Isabel Petrovna e Catarina II». Este autor aventa ainda a suposição de que Andreas pudesse ser filho de Catarina-a-Grande. Até 1780, o jovem Rasumovski mostrou-se digno filho do seu pai, tornando-se amante da rainha Carolina Maria de Nápoles. Em 1790, foi nomeado embaixador na corte austríaca e, anos mais tarde, recebeu o título de príncipe. Viveu na capital imperial até ao fim da vida, em 1836. Por alturas dos contatos entre Beethoven e os membros do Quarteto Schuppanzigh, o conde financiava as atividades do agrupamento. Bom violinista, substituía algumas vezes a segunda estante do conjunto e vangloriava-se de ter estudado os quartetos de Haydn com o seu autor. Em 1805, ciente dos incomparáveis dotes de Beethoven, pediu-lhe para compor quartetos de corda, sem especificar quantos. Havia uma condição: as peças de-

veriam ser inspiradas em temas russos, ou em imitações destes. O próprio conde lhe facultou uma coleção de canções populares russas, donde Beethoven escolheu apenas duas melodias, uma para o andamento final do quarteto em fá maior e outra para o trio do *allegretto* do quarteto em mi menor. É quase certo que o suposto tema russo inserido no terceiro número da série, o quarteto em dó maior, é um tema original. A composição destas peças fez-se com extraordinária rapidez: o primeiro quarteto foi começado a 2 de maio de 1806 e os três estavam concluídos em finais desse ano. Foram escritos em simultâneo com a abertura *Leonora* n.º 3 e a 4.ª sinfonia. São de grande interesse as observações anotadas por Beethoven no rascunho destes quartetos: «Apesar de submergido na voragem da sociedade, deves compor obras que transponham os obstáculos sociais. Não escondas por mais tempo a tua surdez nem mesmo na arte.» Estas frases podem ser o reverso de uma moeda cujo anverso seria o já citado testamento de Heiligenstadt. Beethoven, apesar dos seus 36 anos recém-feitos, familiarizado com a dor e a doença, é já o espírito rebelde e titânico que faz frente à sociedade e ao sofrimento, em atitude de orgulhoso desafio. O enfado e a incompreensão que estas partituras suscitaram nos seus contemporâneos foram idênticos aos provocados pelas sinfonias da mesma época: aqui como ali, Beethoven dava livre expressão às influências donde resultaram as obras que o fariam ultrapassar os limites do seu tempo.

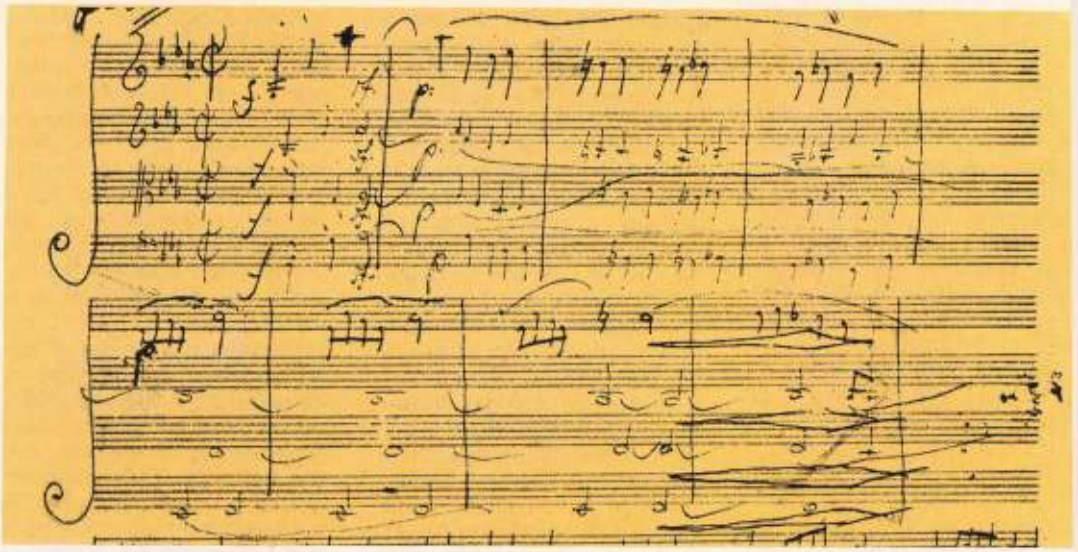
O período médio

Os quartetos op. 74 e op. 95 são obras-charneira, páginas preparativas da grande série final dos quartetos n.os 12 a 16. O op. 74, quarteto n.º 10, em mi bemol maior, data de 1809, e dão-lhe freqüentes vezes o subtítulo de *Quarteto das Harpas*, decerto por causa do trecho em *pizzicatto* que, no primeiro andamento, liga o desenvolvimento à reexposição. A peça é contemporânea do concerto de piano *Imperador* e foi dedicada ao príncipe Lobkowitz, a quem Beethoven já oferecera as seis composições do op. 18. Do ponto de vista conceptual, o op. 74 é uma daquelas obras que, num Beethoven em estado de permanente tensão genial, os estudiosos qualificam de «regressivas». Na sua produção musical, considerando como casos pontuais a 4.ª e 8.ª sinfonias ou a sonata de piano n.º 15, op. 18, o compositor, após um surto de grande atividade, procura um certo relaxamento ou repouso antes de se lançar numa nova aventura, dentro de uma linha de nobreza e qualidade sempre presentes.

Entre os quartetos n.os 10 e 11, medeiam vinte e um números de *opera*. O op. 95, em fá menor, só foi editado em 1816; contudo, apenas existe um ano de intervalo entre esta obra e o quarteto anterior. A composição foi dedicada a Nicolaus von Zmeskall, fato que reveste certo simbolismo, pois uns quarenta anos antes Joseph Haydn lhe dedicara os seis quartetos do seu op. 20. Beethoven ligava, em certa medida, o passado ao presente, o universo do «pai» oficial da forma quarteto, evocado por



Sala do Palácio Rasumovski, onde se deram as primeiras audições de várias obras de Haydn, Mozart e Beethoven. O conde Rasumovski foi um importante mecenas da arte musical, bem como um grande virtuose do violino.

meio de uma peça portadora do cunho inconfundível do século XIX, posto que a mesma dedicatória talvez tivesse levado Beethoven a dar a esta partitura uma menor dimensão, sendo este o mais breve dos seus quartetos. A obra tem o subtítulo enigmático de *Quarteto Serioso,* talvez devido ao seu caráter atormentado, expresso na utilização obsessiva do tom de fá menor. A brevidade dos temas, a atmosfera por vezes sufocante, a secura da escrita fazem desta página uma das mais estranhas do ciclo.

Página do quarteto em mi bemol maior, op. 127, que Beethoven escreveu entre 1823 e 1824 para terminá-lo em princípios de 1825. Antes de empreender esta obra, Beethoven deixara passar quatorze anos sem compor nenhum quarteto.

O conde Andreas Rasumovski (1752-1836) foi nomeado embaixador da Rússia na Áustria em 1790 e, passados anos, recebeu o título de príncipe. Seu pai, no entanto, era um simples camponês ucraniano, cuja ascensão se deveu à proteção de Catarina II

Os últimos quartetos

Dá-se um intervalo de quatorze anos após esta peça. Até fins de 1823 ou princípios de 1824 — não há unanimidade acerca desta data —, Beethoven não volta ao quarteto. Se, no caso do op. 59, fora inspirador de trilogia um nobre russo, fala-se talvez em excesso de outro membro da aristocracia eslava, o príncipe Nikolas Galitzin, como impulsionador direto do compositor neste gênero durante os anos de vida que lhe restam. No entanto, a correspondência do mestre já revela uma decisão de se dedicar novamente à composição de quartetos de cordas, antes de qualquer contato com o príncipe Galitzin. Talvez o fato de o príncipe encomendar três quartetos a 50 ducados a página tivesse em Beethoven uma influência decisiva; não condicionou, porém, de forma alguma o trabalho programado pelo próprio artista. Deste modo, a atitude sempre desconfiada de Schindler, o secretário de Beethoven, tão justa e repetidamente acusado por Juan Manuel Puente pelas suas invenções e relatos apócrifos, torna-se quase absurda, na medida em que o pretenso biógrafo culpa o aristocrata russo de ter impedido Beethoven de compor uma 10.ª sinfonia ou de musicar o *Fausto,* de Goethe. Na realidade, em novembro de 1822, como se pode depreender das cartas publicadas em 1932 por Marie Mirska, o príncipe Nikolas Galitzin dirigiu-se a Beethoven, solicitando-lhe a composição de «um, dois ou três novos quartetos»; em resposta de 25 de janeiro de 1823, Beethoven aceitou a encomenda e fixou os respectivos honorários. Num excesso de otimismo, o compositor comprometia-se a dar por finda a primeira obra da série «em finais de fevereiro ou, mais tardar, em meados de março», mas na verdade, meses antes de receber a carta de Galitzin, mais concretamente em princípios do verão de 1822, já ele se dirigira ao editor Peters, de Leipzig, a oferecer-lhe um novo quarteto em mi bemol maior, obra hoje conhecida como op. 127. Isto vem provar que o retorno de Beethoven ao quarteto se verificara algum tempo antes da oferta do príncipe. Seja como for, Beethoven entregou-se com afã à tarefa, e pode afirmar-se que os cinco últimos quartetos foi tudo o que de mais importante escreveu até à sua morte. Um dos problemas relacionados com este conjunto de peças, únicas no gênero, é a sua verdadeira ordem de composição. A ordem numérica, de 12 a 16, não corresponde inteiramente à redação sucessiva das peças, nem os números de *opera* coincidem na totalidade com o esquema cronológico real. O quarteto conhecido como o n.º 12 aparece escrito entre 1823 e 1824, apesar de existirem rascunhos de 1822, e a composição só foi acabada nos primeiros dias de 1825: a obra, em si bemol maior, recebeu o número de op. 127. Em seguida, Beethoven compôs a peça que hoje conhecemos como quarteto n.º 15, em lá menor, op. 132, que o ocupou a maior parte dos anos 1824

1825. No mesmo espaço de tempo, Beethoven realizou a peça mais ambiciosa deste último período, o quarteto em si bemol maior, op. 130, o n.º 13 da série. É importante assinalar que o *finale* não era o que habitualmente se escuta hoje nas salas de concerto; a obra rematava com a página conhecida pelo título de *Grande Fuga*, classificada mais tarde como op. 133. A penúltima obra da série é o quarteto n.º 14, em dó sustenido menor, op. 131. Finalmente, o quarteto n.º 16, em fá maior, op. 135, encerra o ciclo. Beethoven escreveu, no entanto, outra página para quarteto de cordas: o segundo final do quarteto op. 130, terminado em 1826. Nesse mesmo ano compôs todo o op. 135 e acabou o op. 131.

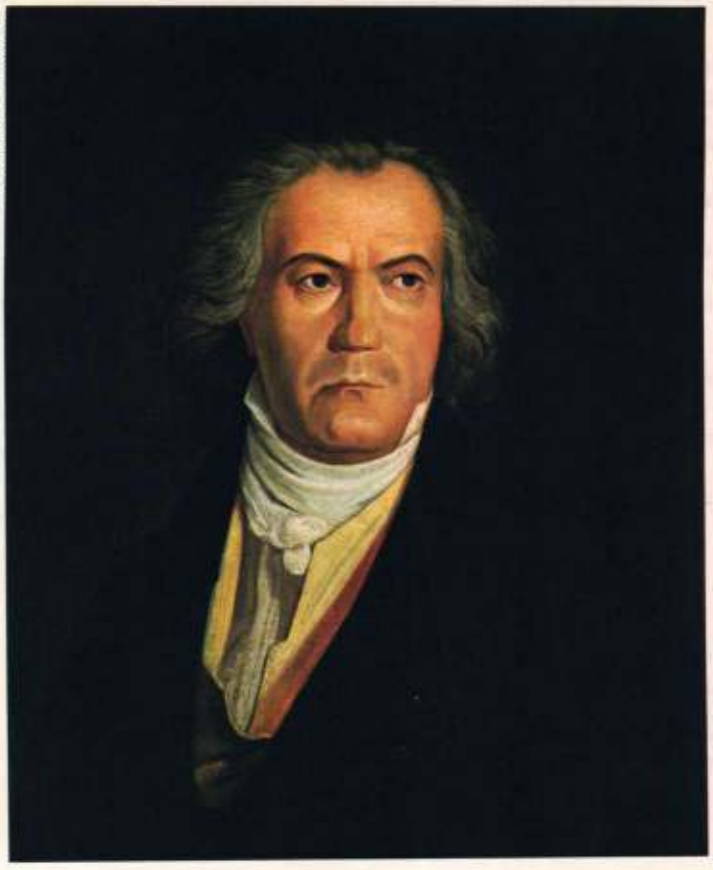
Uma tese interessante

As investigações de Ivan Mahaim acerca dos últimos quartetos de Beethoven estabelecem uma tese de grande interesse, a qual é que os três quartetos centrais, segundo a *ordem de composição* atrás exposta, constituem uma trilogia cujas peças componentes estão vinculadas entre si pela ocorrência de um tema comum: o que dá início à *Grande Fuga;* os quartetos op. 127 e op. 135 seriam, respectivamente, o prelúdio e o poslúdio do conjunto. A substituição do final do op. 130, levada a cabo por Beethoven, oferece dificuldades especiais: dado o caráter orgulhoso, arrogante e presunçoso do músico em relação à sua obra, é de admirar que aceitasse as repetidas e injustificadas críticas do seu círculo imediato, acerca da grandeza exagerada da *fuga* que rematava a obra, e concordasse em escrever a peça mais exequível que coroa atualmente a composição. Mahaim não se inibe de afirmar que o Beethoven dos últimos anos, enfermo e cansado, não possuía o mesmo arrojo que o artista furibundo tantas vezes evocado, pelo que a constante pressão do seu meio o levara a tomar uma decisão diferente da prevista. Nos nossos dias, vai sendo hábito inserir a *Grande Fuga* no seu contexto original: assim o têm feito conjuntos instrumentais como os Quartetos Rosé, Busch, Kolisch e La Salle.

Excetuando talvez o segundo *finale* do op. 130, é de salientar a grande unidade estilística destas cinco últimas peças, patente numa estranha brutalidade de escrita, que arrasta a consonância tradicional para novo conceito de sonoridade; várias vezes, a ausência de um diálogo harmônico entre as vozes (não só particularidade característica de quem é surdo, quase incapaz de comunicar com os outros, mas também antecipação surpreendente de um processo habitual na música de Schonberg, Berg ou Webern); a presença pré-bartokiana de *ostinatos* rítmicos entrecortados, ou a completa renúncia ao brilhantismo do uníssono. Nestas composições, o Beethoven orgulhoso da sua surdez, presente nos *Rasumovski,* deu lugar a um ser visionário, sombrio, solitário e, por vezes, compassivo, sensível, afetivo, profundamente humano. É este o Beethoven que, no op. 132, escreve o *Cântico de Ação de Graças de Um Convalescente, Oferecida à Divindade,* que no op. 135 recolhe «a resolução dificilmente adotada», que «sentindo novas forças», pede um *molto adagio* com *intimissimo sentimento:* em suma, o homem que, indo para além de si mesmo, deixa aos seus «irmãos nos Elísios» um testemunho único de si mesmo, despojando-se de todos os atavios, desnudando a sua alma como nenhum outro artista fizera e muito poucos o fariam em tão alto grau, depois dele. □

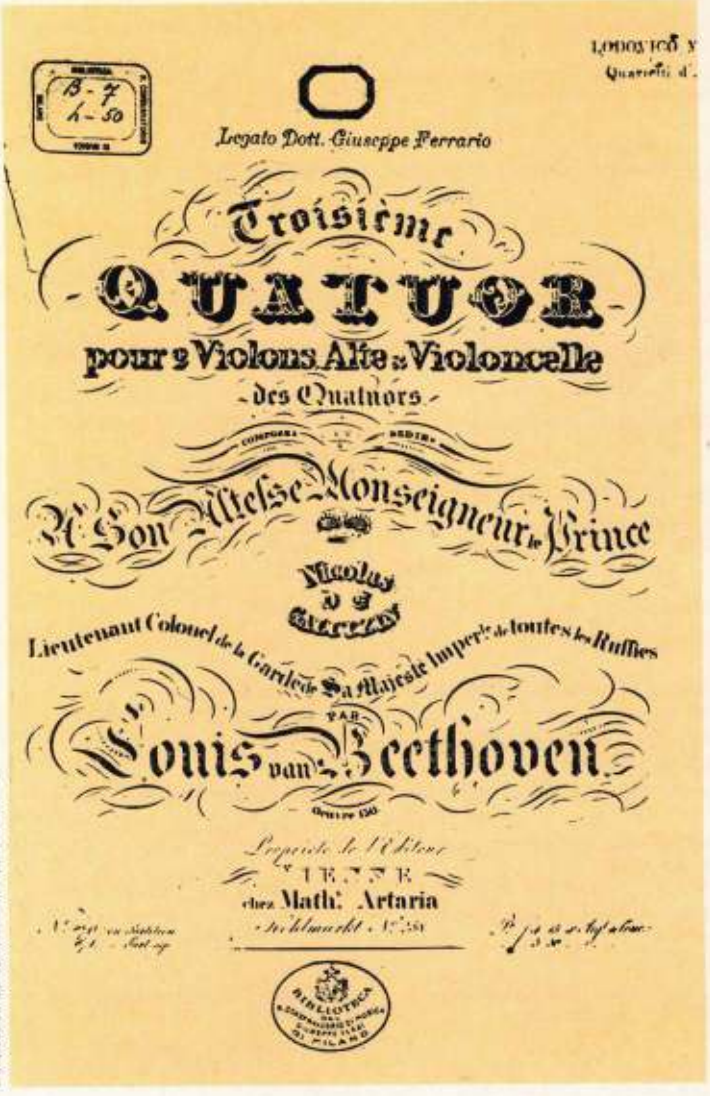
Na página seguinte, acima, retrato de Ludwig van Beethoven, pintado, em 1823, por Ferdinand Georg Waldmüller. Aqui, a expressão combativa e enérgica de retratos de épocas não muito anteriores deu lugar a outra, mais concentrada e interiorizada. Nesta pintura, o autor captou a expressão de um homem sombrio e solitário, mas por vezes compassivo, sensível e profundamente humano.

À direita, capa do quarteto n.º 13, em si bemol maior, op. 130, sem dúvida a peça mais ambiciosa da última série de quartetos de cordas. Instado por seus amigos, Beethoven retirou o extenso último andamento, que foi editado depois com o título de Grande Fuga *e, escreveu, em 1826, outro final para o quarteto. Hoje tende-se a reintegrar a* Grande Fuga *no seu contexto original.*
À esquerda: Concerto, *quadro do holandês Gerrit van Honthorst (1590-1656).*



E. Lessing / Magnum - Zardoya

Catálogo da obra de câmara



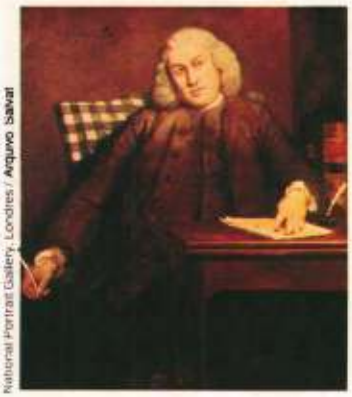
Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi, Milão

3 duos em dó, fá e si bemol, op. 147, clarinete e fagote (1792) • *Allegro* e minueto, 2 flautas (1797) • Duo, violeta e violoncelo (1796) • Serenata em ré, op. 41 (publ. 1803) • 6 temas variados, op. 105 (1818)

• 10 temas variados, op. 107 (1818), flauta, violino e piano • Sonata op. 17, violoncelo, trompa e piano (1800) • Rondó em sol, op. 155 (c. 1794) • 12 variações em fá sobre *Se vuol ballare* de *As Bodas de Fígaro*, de Mozart, op. 156 (1795) • 3 sonatas em ré, lá e mi bemol, op. 12 (publ. 1799) • Sonata em fá, op. 24, *Primavera* (publ. 1801) • 3 sonatas em lá, dó menor e sol, op. 30 (1802) • Sonata op. 47, *A Kreutzer* (1802), violino e piano • Noturno em ré, op. 42, violeta e piano (publ. 1804) • 2 sonatas op. 5 (1796) • 12 variações em sol sobre um tema de *Judas Macabeu*, de Händel, op. 157 (publ. 1796) • 12 variações em fá sobre *Ein Mädchen* de *A Flauta Mágica*, de Mozart, op. 66 (publ. 1798) • 7 variações em mi bemol sobre *Bei Männer* de *A Flauta Mágica*, de Mozart, op. 158 (publ. 1802)

• Sonata em lá, op. 69 (1807-1808) • 2 sonatas em dó e mi, op. 102 (1815) • 6 danças alemãs em fá, ré, lá, ré e sol, op. 171 (1818), violoncelo e piano • Serenata, 25, flauta, violino e violoncelo (1802) • Trio, flauta, fagote e piano (1787) • Trio op. 87 (1794) • Variações sobre *La ci darem la mano*, de Mozart (1794), 2 oboés e corne-inglês • Trio em mi bemol, op. 3 (1792) • Serenata em ré, op. 8 (1796) • 3 trios em sol, ré e dó menor, op. 9 (publ. 1798), violino, violeta e violoncelo • Sonata op. 23 (1800) • Trio em si bemol, op. 154 (1812), violino, violeta e piano • Trio em si bemol, op. 11, violino, clarinete, violoncelo e piano (publ. 1798) • 14 variações em mi bemol, op. 44 (publ. 1804) • 2 trios em ré e mi bemol, op. 70 (1808) • Trio em si bemol, op. 97 (1811) • Variações sobre *Ich bin der Schneider Kakadu*, op. 121 (publ. 1824), violino, violoncelo e piano • 3 quartetos em mi bemol, ré e dó, op. 152, violino, violeta, violoncelo e piano (1785) • Minueto em lá bemol maior (1794) • 6 quartetos em fá, sol, ré, dó menor, lá e si bemol, op. 18 (1800) • 3 quartetos em fá, mi menor e dó, op. 59, *Rasumovski* (1807) • Quarteto em fá menor, op. 74 (1809) • Quarteto em mi bemol, op. 127 (1824) • Grande Fuga em si bemol, op. 133 (1825) • Quarteto em si bemol, op. 130 (1826) • Quarteto em dó sustenido menor, op. 131 (1826) • Quarteto em fá, op. 135 (1826), 2 violinos, violeta e violoncelo • Quinteto op. 16, oboé, clarinete, fagote, trompa e piano (1797) • Quinteto em mi bemol, op. 4 (1797) • Quinteto em dó, op. 29 (1801) • Quinteto em dó menor, op. 104 (1817) • Fuga em ré, op. 137 (1817), 2 violinos, 2 violetas e violoncelo • Sexteto em mi bemol, op. 81-*b*, 2 violinos, violeta, violoncelo e 2 trompas (1794-1795) • Sexteto em mi bemol, op. 71, 2 clarinetes, 2 fagotes e 2 trompas (1796) • Septimínio em mi bemol, op. 20, violino, violeta, violoncelo, clarinete, fagote e trompa (1800) • Rondino em mi bemol, op. 146 (1792) • Octeto em mi bemol, op. 103 (publ. 1834), 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes e 2 trompas • 11 danças vienenses, orquestra de câmara (1819).

Cronologia



National Portrait Gallery, Londres / Arquivo Salvat

Samuel Johnson (1709-1784), óleo de Joshua Reynolds.

Arquivo Salvat

Página de uma edição de 1804 das Fábulas, *de Samaniego.*

Staatsbibliothek, Berlim / Arquivo Salvat

Giacomo Meyerbeer (1791-1864), litografia de Delpech.

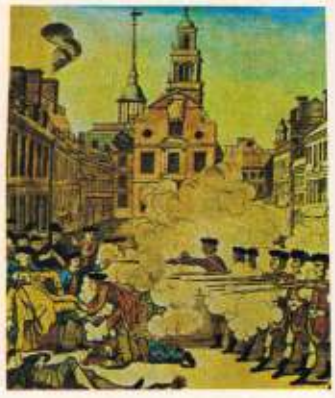
Museu Real de Belas Artes, Bruxelas / Arquivo Salvat

Morte de Marat, óleo de Jacques-Louis David (1748-1825).

Ano	Música	Literatura	Arte
1770	n. Beethoven m. Tartini Mozart: *Mitridates*	Smollet: *A Expedição de Humphrey Clinker* Concolorcorvo: *El lazarrilo de ciegos*	Paret: *As Parelhas Reais*
1771	Mozart: *Ascânio em Alba*		
1772	m. Daquin *Haydn: Sinfonia n.º 45*	Cadalso: *Los eruditos a la violeta*	Reynolds: *Dr. Samuel Johnson* Romney: *Mr. e Mrs. William Lindow*
1773		Klopstock: *O Messias* Goethe: *Goetz von Berlichingen*	
1774	n. Spontini *Eximeno: Dell'origine e delle regole della musica*	Goethe: *Werther*	
1775	n. Boïeldieu e Cavos	Beaumarchais: *O Barbeiro de Sevilha*	Houdon: busto de Gluck
1776	Mozart: Serenata *Haffner*		
1777	Gluck: *Armida*	Sheridan: *A Escola da Maledicência*	Goya: *El quitasol* Reynolds: *Catherine Moore*
1778	m. Rousseau Mozart: Concerto para flauta e harpa	Garcia de la Huerta: *Raquel*	Goya: *La cometa, El cacharrero* Gainsborough: *Rapaz Azul*
1779	m. Boyce Gluck: *Ifigénia* Mozart: *Missa da Coroação*	Lessing: *Nathan, o Prudente*	Ponte sobre o Severn, Grã-Bretanha (1775-79)
1780	n. Béranger Puccini: *Ifigénia em Táuride*	S. Johnson: *Vidas dos Poetas Ingleses*	
1781		Samaniego: *Fábulas Morais*	
1782	m. J. C. Bach n. Auber e Paganini Mozart: *O Rapto do Serralho;* Sinfonias n.os 35 *Haffner)* e 36 *(Linz).* Paisiello: *O Barbeiro de Sevilha*	Iriarte: *Fábulas Literárias;* Choderclos de Laclos: *Les liaisons dangereuses*	
1783	m. A. Solar		David: *Juramento dos Horácios* Houton: *Diana*
1784	m. W. F. Bach n. G. B. Martini	Beaumarchais: *As Bodas de Figaro*	San Francisco el Grande, Madrid
1785	P. Esteve: *Garrido enfermo y su testamento* Mozart: Concertos n.os 20, 21 e 22 para piano	Schiller: *Ode à Alegria; Don Carlos* Meléndez Valdés: *Poesias*	
1786	m. F. Benda n. Weber Grétry: *Ricardo Coração de Leão* Mozart: *As Bodas de Figaro;* Sinfonia n.º 38 *(Praga)*	R. de la Cruz: *Las tertulias de Madrid*	Gainsborough: *Carroça do Mercado*
1787	m. Gluck Mozart: *D. João*	Bernardin de Saint-Pierre: *Paulo e Virginia*	J. de Villanueva: Museu do Prado, Madrid
1788	m. K. F. E. Bach Mozart: Sinfonias n.os 39, 40 e 41 *(Júpiter)*	Rousseau: *Confissões*	F. Guardi: *Incêndio no Bairro de San Marcuola*
1789	Haydn: Sinfonia *Oxford*	Cadalso: *Cartas marruecas*	Mme. Vigée-Lebrun: *Auto-Retrato com Sua Filha* David: *O Juramento do Jogo da Péla*
1790	Mozart: *Cosi fan tutte*	Blake: *As Bodas do Céu e do Inferno*	
1791	n. Czerny e Meyerbeer Mozart: *A Flauta Mágica; A Clemência de Tito; Requiem* m. Mozart	Mirabeau: *Discursos* Sade: *Justine*	Catedral de Buenos Aires
1792	n. Rossini Cimarosa: *Il matrimonio secreto*		
1793		Restif de la Bretonne: *As Noites de Paris*	David: *Morte de Marat* Canova: *Amor e Psyche Estendida*
1794		Robespierre: *Acerca do Ser Supremo* Hölderlin: *Hyperion*	
1795	m. Philidor	Maistre: *Viagem à volta do Meu Quarto*	Retratos do japonês Sharaku
1796		Goethe: *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister* Jean-Paul: *Vida de Quintus Fixlein*	
1797	n. Schubert e Donizett	Tieck: *Peregrinações de Franz Sternbald* Novalis: *Hinos à Noite*	
1798	Haydn: *A Criação*	Hölderlin: *A Morte de Empédocles* Coleridge: *Baladas Líricas*	Goya: afrescos de Santo Antônio da Flórida, Madrid
1799	n. Halévy m. Dittersdorf Beethoven: *Patética*		David: *O Rapto das Sabinas*

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Holbach: *O sistema da natureza*	Morticínios de Boston		1770
Monge: *Geometria analítica*			1771
Herder: *Ensaio sobre a origem da linguagem*	Primeira partilha da Polônia		1772
	Dissolução da Companhia de Jesus Boston Tea Party		1773
J. Priestley: *Experiências e Observações sobre as Diferentes Espécies de Gás*	Luís XVI (França) Primeiro Congresso Continental em Filadélfia		1774
	Pio V, papa Guerra da independência (E.U.A.)		1775
A. Smith: *A Riqueza das Nações*	Independência dos E.U.A.		1776
	Vitória americana em Saratoga		1777
	Espanha: Carlos III promulga o Regulamento do Comércio Livre Vice-reinado de Buenos Aires		1778
Lessing: *Nathan, o Sábio*		*Crompton: tear mecânico*	1779
Lessing: *A Educação do Gênero Humano*	José II assume plenos poderes na Áustria Peru: *Revolta de Tupac Amaru*		1780
Kant: *Crítica da Razão*	Capitulação inglesa em Yorktown José II emancipa os escravos		1781
			1782
	A Grã-Bretanha reconhece a independência dos E.U.A.	Balão dos irmãos Montgolfier	1783
Necker: *Da Administração das Finanças em França*		Cartwright: tear mecânico a vapor	1784
	Rússia: Carta da Nobreza		1785
	Frederico Guilherme II (Prússia)	Primeira escalada ao Monte Branco	1786
	Constituição dos E.U.A. II guerra russo-turca (1787-1792)		1787
Kant: *Crítica da Razão Prática* Jenner: *Estudo sobre Causas e Efeitos da Vacina contra a Varíola*	Carlos IV (Espanha) França: bancarrota nacional		1788
Lavoisier: *Tratado Elementar de Química* Sieyès: *Que é o Estado?*	G. Washington (E.U.A.) Revolução Francesa Declaração dos Direitos do Homem		1789
Kant: *Crítica do Juízo* Burke: *Reflexões sobre a Revolução Francesa*	Leopoldo II, imperador		1790
Paine: *Os Direitos do Homem*	França: Assembleia Legislativa		1791
	Francisco II, imperador França: Convenção Nacional; República Francesa		1792
	Execução de Luís XVI Robespierre e o Terror Segunda partilha da Polônia	Sistema métrico decimal	1793
Fichte: *Teoria da Ciência* Jovellanos: *Informe sobre los problemas del campo español*	Execução de Robespierre Os ingleses ocupam as Antilhas Francesas		1794
Condorcet: *Esboço de Um Quadro Histórico dos Progressos do Espírito Humano*	França: o Diretório Terceira partilha da Polônia		1795
Laplace: *Exposição do Sistema do Mundo* Bonald: *Teoria do Poder Político e Religioso*	Paulo I (Rússia) Napoleão: primeira campanha da Itália		1796
	J. Adams (E.U.A.) Conspiração republicana de Gual e Espanha em Caracas		1797
Malthus: *Ensaio sobre o Princípio da População* Lagrange: *Teoria de las funciones*	Fundação da República Helvética Expedição francesa ao Egito		1798
Schleiermacher: *Discursos sobre a Religião* Novalis: *A Cristandade ou a Europa*	França: golpe de Estado de 18 Brumário; o Consulado		1799



O chamado Massacre de Boston, *ocorrido em 5 de março de 1770.*

Retrato do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804).

Primeiro lançamento do balão dos irmãos Montgolfier (1783).

Mary Evans Picture Library

Primeira escalada ao monte Branco realizada em 8 de agosto de 1786.

Cronologia

Madame de Stäel (1766-1817), retrato de François Gérard.

Esboço de J. W. Goethe para uma cena de Fausto.

Sir Walter Scott (1771-1832), retrato de Sir W. Allan.

Ilustração de William Blake para a Divina Comédia, *de Dante.*

Ano	Música	Literatura	Arte
1800	m. Pucinni Beethoven: 1.ª sinfonia	Mme. de Stäel: *De la littérature*	Goya: *A Família de Carlos IV*
1801	n. Bellini m. Cimarosa e C. Stamitz Haydn: *As Estações*	Chateaubriand: *Atala*	
1802	n. Niedermeyer Beethoven: Sonata *Ao Luar;* 2.ª sinfonia	Chateaubriand: *O Gênio do Cristianismo* Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*	J. Chinard: busto de Mme. Récamier
1803	n. Berlioz		Goya: *Maja despida, Maja vestida* (1803-1806)
1804	n. J. Strauss pai e Glinka Beethoven: Sinfonia *Heróica*, sonata *Appassionata*	Schiller: *Guilherme Tell* Sénancour: *Obermann*	David: *Coroação da Imperatriz Josefina* (1804-1808)
1805	m. Boccherini		Ingres: *Mademoiselle Rivière*
1806	Beethoven: Concerto op. 61; 4.ª Sinfonia	Achim von Arnim: *A Trompa Mágica da Criança* Moratin: *El si de las niñas*	Arco Carrusel, Paris
1807	Méhul: *José*	Mme. de Staël: *Corinne* Wordsworth: *Intimations of Immortality*	Canova: *Paulina Bonaparte*
1808	Beethoven: 5.ª sinfonia, 6.ª sinfonia *(Pastoral)*	Goethe: *Fausto* (1808-1832) Krylov: *Fábulas*	
1809	m. Haydn n. Mendelssohn Beethoven: Concerto *Imperador*	Schlegel: *Teatro Espanhol*	
1810	n. Chopin e Schumann Beethoven: *Egmont*	Kleist: *O Príncipe Friedrich von Homburg*	Goya: *Os Desastres da Guerra*
1811	n. Liszt		
1812	Beethoven: 7.ª sinfonia; 8.ª sinfonia	Lord Byron: *Childe Harold* Irmãos Grimm: *Contos*	Géricault: *Oficial de Hussardos Comandando Uma Carga*
1813	n. Wagner, Verdi e Dargomijsky m. Grétry Rossini: *L'italiana in Algeri*	Jane Austen: *Orgulho e Preconceito* Quintana: *Poesias*	
1814	Beethoven: *Fidélio*	Mme. de Stäel: *Acerca da Alemanha* Lord Byron: *O Corsário*	Ingres: *A Grande Odalisca* Goya: *2 de maio, Os Fuzilamentos de Moncloa*
1815		Jan Potocki: *O Manuscrito Achado em Saragoça* Pellico: *Francesca da Rimini* Foscolo: *Le Grazie*	Manai Bridge (ponte suspensa), Grã-Bretanha
1816	m. Paisiello Rossini: *O Barbeiro de Sevilha*	P. B. Shelley: *Alastor* Hoffmann: *Os Elixires do Diabo* Jane Austen: *Emma*	Thorvaldsen: *Amor e Psyche*
1817	m. Méhul e Monsigny Rossini: *La cenerentola*	Mary W. Shelley: *Frankenstein*	Thorvaldsen: *Ganimedes e a Águia*
1818	n. Gounod		
1819	n. Offenbach	Keats: *Lamia*	Géricault: *A Jangada de «La Méduse»* Goya: *El aquelarre*
1820		Walter Scott: *Ivanhoe* P. B. Shelley: *Hellas* Lamartine: *Meditações Poéticas*	Friedrich: *Dois Homens que Contemplam a Lua*
1821	Weber: *Der Freischütz*	De Quincey: *Confissões de Um Opiómano inglês*	Goya: *Saturno a Devorar os Filhos, Dois Forasteiros, Romaria de San Isidro*
1822	n. C. Franck e L. Abranyi Schubert: *Sinfonia Incompleta*	Pushkin: *Ruslan e Ludmila*	Delacroix: *Dante e Virgílio nos Infernos*
1823	n. Lalo Beethoven: 9.ª sinfonia, *Missa solemnis* Schubert: *A Bela Moleira*		Hokusai: *36 Vistas do Fujiyama*
1824	n. Bruckner e Smetana		Ingres: *O Voto de Luís XIII* Delacroix: *Os Morticínios de Quios* Constable: *O Carro de Feno*
1825	m. Salieri Boieldieu: *A Dama Branca*	Manzoni: *Os Noivos* (1825-1827)	Constable: *Catedral de Salisbury*
1826	m. Weber Mendelssohn: *Sonho de Uma Noite de Verão* Schubert: *A Donzela e a Morte*	Vigny: *Cinco de Março* Bréton de los Herreros: *A Madrid me vuelvo*	
1827	m. Beethoven Schubert: *Viagem de Inverno*	Heine: *Livro de Canções* Hugo: *Cromwell*	Blake ilustra a *Divina Comédia* Ingres: *Apoteose de Homero*

Tate Gallery, Londres / Arquivo Salvat

Cronologia

Filosofia, ciência, religião	Acontecimentos histórico-políticos	Acontecimentos científico-culturais	Ano
Schelling: *Sistema do Idealismo Trascendental*	Pio VII, papa Batalha de Marengo		1800
Gauss: *Disquisitiones arithmeticae*	Th. Jefferson (E.U.A.) Alexandre I (Rússia) Concordata da França com a Santa Sé		1801
	Napoleão, cônsul vitalício Reorganização da Itália por Napoleão		1802
Pestalozzi: *Como Gertrudes Educava os Seus Filhos*	E.U.A. compram a Luisiana à França		1803
J.-B. Say: *Tratado de Economia Política* Schelling: *Filosofia da Religião*	Napoleão I (França) França: Código civil	Trevithick: locomotiva a vapor para as minas	1804
Cuvier: *Lições de Anatomia Comparada*	Batalhas de Trafalgar e Austerlitz		1805
	Campanha de Napoleão na Prússia Fim do Sacro Império Bloqueio contra a Inglaterra		1806
Hegel: *Fenomenologia do Espírito*	Campanha de Napoleão na Rússia A França invade Portugal	Fulton: navegação a vapor	1807
J. Dalton: *Novo Sistema de Filosofia Química* Ch. Fourier: *Teoria dos Quatro Movimentos e dos Destinos Universais*	Fernando VII (Espanha) José Bonaparte (Espanha) Guerra da independência espanhola		1808
Lamarck: *A Filosofia Zoológica*	J. Madison (E.U.A.) Napoleão invade a Áustria Revoltas em Chuquisaca, La Paz e Quito		1809
Maistre: *Ensaio sobre o Princípio Gerador das Constituições Políticas*	Deposição das autoridades espanholas em Caracas, Bogotá, Cartagena, Buenos Aires e Santiago México: grito de Dolores		1810
	Independência da Venezuela		1811
Hegel: *Ciência da Lógica* Maine de Biran: *Fundamentos da Psicologia*	Derrota de Napoleão em Espanha (Arapiles) e na Rússia Cortes de Cádiz		1812
Herbart: *Introdução à Filosofia* Owen: *Um Aspeto Novo da Sociedade Humana*	Derrotas francesas em Leipzig (Alemanha) e San Marcial (Espanha) México: Morelos proclama a independência		1813
	Derrota da França pelos aliados; abdicação de Napoleão; Congresso de Viena; Luís XVIII (França) Fernando VII regressa à Espanha		1814
	Os Cem Dias de Napoleão; Batalha de Waterloo Criação da Santa Aliança México: execução de Morelos		1815
K. L. von Haller: *Restauração das Ciências do Estado*	Independência das províncias do Prata Criação do Nepal	McAdam: primeiras estradas macadamizadas	1816
Ricardo: *Princípios de Economia Política*	J. Monroe (E.U.A.) Batalha de Chacabuco.		1817
	Vitória de San Martin em Maipú		1818
Schopenhauer: *O Mundo como Vontade e Representação*	Batalha de Boyacá E.U.A. compram a Flórida à Espanha		1819
	Espanha: revolta de Riego Porto: revolta liberal		1820
Saint-Simon: *O Sistema Industrial*	Independência do México e da América Central Independência da Venezuela		1821
Comte: *Plano de Trabalhos Científicos Necessários Para a Reorganização da Sociedade* Fresnel: *Relatório sobre a Refracção da Luz*	Iturbide (México) Independência do Equador Brasil: Império independente		1822
Lamennais: *Ensaio sobre a Indiferença em Matéria Religiosa* J. Grimm: *Mitologia Alemã*	Leão XII, papa A América Central separa-se de México México: abdicação de Iturbide		1823
Sadi Carnot: *Reflexões sobre a Força Motriz do Fogo*	Carlos X (França) Batalha de Ayacucho Independência do Peru		1824
Krause: *Bosquejo do Sistema da Filosofia*	J. Q. Adams (E.U.A.) Nicolau I (Rússia)	Locomotiva de Stephenson	1825
	Buenos Aires é declarada capital da Argentina		1826
	A Grã-Bretanha, Rússia e França ajudam os independentes gregos		1827

Gravura da locomotiva a vapor de Richard Trevithick (1771-1833).

Representação da Batalha de Trafalgar, óleo de Chambers.

Folha de rosto de O Mundo como Vontade, *de Schopenhauer.*

Retrato de José de San Martin (1778-1850), El Libertador.

Capítulo 10

O «habitat» vienense

A curta distância do Theater auf der Wieden, onde se estreara A Flauta Mágica, *de Mozart, o empresário Schikaneder inaugurou o Theater an der Wien (vista exterior, à esquerda), considerado o mais belo da época. Em breve se acirrou a concorrência entre o barão von Braun, diretor do Teatro da Corte, e Schikaneder. Em 1803, com poucos dias de intervalo entre as estréias, os dois teatros levaram à cena quatro novas óperas de Cherubini. Quando, tempos depois, von Braun viajou até Paris para encomendar uma nova ópera ao compositor italiano, Schikaneder pediu outra a Beethoven, que já gozava de grande prestígio como compositor.*

Desde os meados do século XVIII até vários anos volvidos no século XX, podia-se afirmar que viver em Viena representava bastante mais do que uma mera localização geográfica.

Viena era a capital do vasto e poderoso império dos Habsburgos e, para um artista, literato ou intelectual, era sinônimo de uma publicidade desconhecida em qualquer outra cidade da Europa Central. Para os músicos, era obrigatória uma viagem a Viena, e, caso fosse possível, passar a residir nesta cidade: Mozart (Salzburgo), Haydn (Rohrau), Brahms (Hamburg), Bruckner (Ansfelden), Mahler (Kalischt), Wolf (Windischgratz) e Beethoven (Bonn) são exemplos de compositores adotados pela cidade do Danúbio.

O imperador Francisco II

Em 1792, Francisco II, sobrinho do imperador José II, herdava o trono dos Habsburgos. O último, falecido a 20 de fevereiro de 1790, para satisfação do Brabante e da Hungria, redigira um epitáfio paradoxal na sua sepultura: «Aqui jaz José II, desventurado em todas as suas empresas.» Os seus infortúnios prolongar-se-iam para além da sua morte: enquanto vivo, havia temido e lamentado o possível acesso ao trono, por causa sucessória, de seu sobrinho Francisco, o qual, uma vez coroado, demonstrou de sobejo quão bem fundadas eram as apreensões de seu tio. Tomou como modelo Luís XIV, o *Rei-Sol* francês, isto é, o protótipo do absolutismo. Curiosamente, os primeiros meses do seu reinado iriam coincidir, no tempo, com a sublevação do povo de Paris, a tomada da Bastilha e a prisão da família real francesa. O novo imperador não vacilou e declarou guerra à França. Mas teve igualmente de enfrentar conflitos internos: Francisco II adotou como meios da sua identificação pessoal a repressão e a supressão da liberdade. A sua palavra preferida era *severidade;* o seu fito, apagar qualquer centelha de pensamento democrático, abolir o iluminismo e o enciclopedismo, aniquilar «essa teoria absurda dos direitos do homem» e eliminar na condição humana qualquer intenção de igualdade. Um homem, em suma, cujo ideário se opunha diametralmente àquele que, com a sua vida e obra, um dos seus mais ilustres súditos, Ludwig van Beethoven, preconizaria. Na sua ânsia de calcar todo o impulso liberal, Francisco II chegaria a proibir as representações de *A Flauta Mágica,* de Mozart, suspeitando da existência de germes revolucionários por detrás dos seus símbolos maçônicos. Ao monarca arbitrário não faltaram colaboradores zelosos, tais como os condes Saurau e Pergen; a eles se devem, em boa parte, as capturas de jacobinos efetuadas em Viena no verão de 1794, em

Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Selvat

Viena (à esquerda) festejou publicamente o imperador Francisco II (acima), que sucedeu a seu tio José II em 1790, mas detestou-o no seu íntimo, devido ao seu governo de repressão.

que magistrados, escritores, príncipes da Igreja e até um antigo preceptor do soberano, Rieder, foram julgados e executados sumariamente. A própria família do imperador estava assustada: seu irmão, o arquiduque Carlos, chegou a dizer: «Os piores inimigos da Áustria são os seus governantes.»

Teatros e cafés

Os vienenses, no entanto, adaptavam-se a tudo: desapareceram as tertúlias políticas e voltou o gosto pela dança, teatro e música. Viena transformou-se no paraíso da frivolidade e das intrigas. As guerras contra a França desviavam as atenções dos males internos e os vienenses festejavam patriótica e publicamente o seu monarca, ao som do hino *Gott erhalte Franz den Kaiser,* escrito por Joseph Haydn.

Na época em que Beethoven chegou a Viena, os habitantes da capital dividiam as suas horas de lazer entre os teatros e os cafés. No Theater auf der Wieden estreara o empresário e libretista Emanuel Schikaneder *A Flauta Mágica,* de Mozart. A curta distância do anterior coube igualmente a Schikaneder inaugurar o mais belo dos teatros dessa época: o Theater an der Wien. O novo teatro, o mais espaçoso de todo o império, contava setecentos lugares e podia abrigar outros tantos espectadores de pé. Foi precisamente nele onde, no despontar do século XIX, se iriam digladiar os empresários em torno da figura de Luigi Cherubini. A 23 de março de 1803, Schikaneder levou à cena *Lodoïska;* despeitado com o êxito desta última peça, o diretor do Teatro da Corte, barão von Braun, apresentou pouco depois *Les Deux Journées,* também conhecida pelo seu título alemão *Der Wassertrager* («O Aguadeiro»). A 6 de novembro do mesmo ano, von Braun estreava a *Medeia,* e com apenas trinta dias de intervalo Schikaneder montava no seu teatro *Der Bernardsberg.* O despique tomou tais proporções que von Braun foi a Paris, a fim de encomendar a Cherubini uma nova ópera. Perante isto, Schikaneder dirigiu-se a Beethoven, já nesses primeiros anos do novo século o compositor de maior prestígio na capital imperial, para lhe encomendar uma ópera escrita especialmente para o Theater an der Wien: esta peça, inspirada no drama francês *Léonore ou l'amour conjugal,* seria *Fidélio.*

As três primeiras récitas da ópera de Beethoven

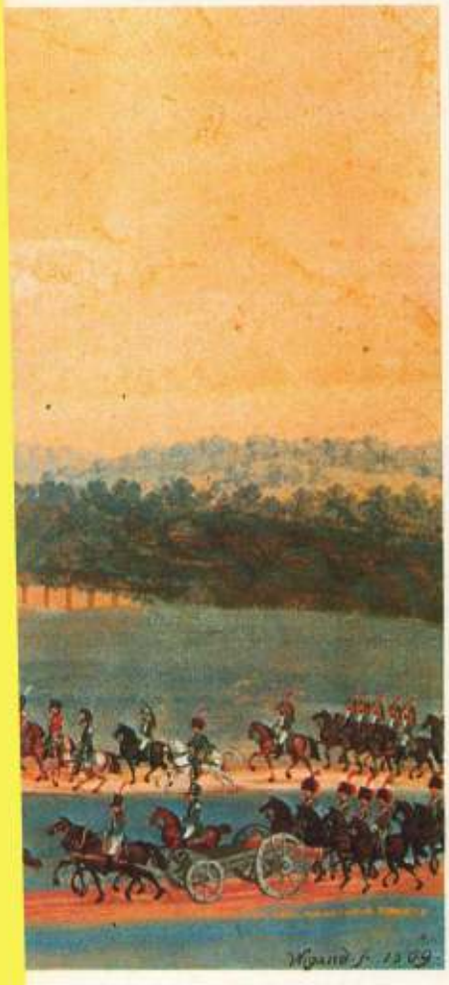
deram-se nos dias 20, 21 e 22 de novembro de 1805, mas as circunstâncias tinham-se alterado radicalmente. A 20 de outubro, os franceses haviam tomado Ulm. Pouco depois, o general Bernardotte entrava em Salzburgo e a 13 de novembro as tropas de Murat invadiam Viena. A ocupação da capital provocou uma terrível crise econômica. O público que assistiu à estréia da ópera de Beethoven consistia, na sua maioria, de soldados franceses. Porém, os ventos mudaram, a paz voltou e o imperador Francisco regressou triunfalmente a Viena. O seu regresso coincidiu com a reposição de *Fidélio* no Theater an der Wien, a 29 de março de 1806. No entanto, a felicidade, uma felicidade relativa, foi de curta duração: ao despontar o ano de 1809, os exércitos de Napoleão estavam de novo às portas de Viena. O velho Joseph Haydn podia, de sua casa em Gumpendorf, ouvir o troar dos canhões onde, um anos antes, a 27 de março de 1808, havia dado a conhecer ao público vienense a sua última obra, *A Criação*. No aniversário dessa estréia, a 27 de março de 1809, Haydn, já muito doente, sentou-se ao clavicórdio e tocou três vezes seguidas, em desafio aos franceses, o hino nacional que compusera em honra de Francisco II. O fecundo autor não chegou a conhecer as confrangedoras condições do armistício, fonte de humilhações para a Áustria e seu imperador, pois morreu a 31 de maio de 1809.

Weidemann Archiv

O Congresso de Viena

Os ventos mudaram, uma vez mais, de feição. Em outubro de 1812, começou a retirada das forças napo-

Coleção de desenhos e gravuras de Albertina, Viena/Fabbri



A abdicação de Napoleão, conseqüência da desastrosa campanha russa, deu azo à realização do Congresso de Viena, estando representada nesta estampa uma das suas sessões. Na página anterior, acima, capa da cantata Der Glorreiche Augenblick *(«Momento Glorioso»), op. 136, hino composto por Beethoven na ocasião desse acontecimento histórico.* Fidélio *foi a ópera escolhida para a abertura do Congresso, em novembro de 1814. Porém, as esperanças que despertara viram-se bem depressa goradas. Da faustosa reunião de reis e políticos surgiu a Europa da Santa Aliança, na qual prevaleceu a reação de todo o tipo e a repressão das justas aspirações dos povos à sua liberdade.*

A 10 de novembro de 1805, Napoleão ocupou Viena pela primeira vez, ao derrotar, em Ulm, o exército da Terceira Coalizão. Enquanto Francisco II abandonava a capital, Bonaparte dava a sua entrada no castelo de Schönbrunn (esquerda).

leônicas de Moscou: na desastrosa campanha da Rússia se consumou a derrota final do corso. Dois anos mais tarde, a 11 de abril de 1814, Napoleão abdicava e, apenas três semanas depois, Luís XVIII entrava em Paris. O fim do império napoleônico marcou o início do Congresso de Viena, uma assembléia internacional onde a velha Europa depositou as suas esperanças, e que trouxe mais de cem mil pessoas à capital do império austro-húngaro. Os vienenses não cabiam de si de admiração perante as brilhantes personalidades ali reunidas: o czar Alexandre I, Frederico Guilherme, da Prússia, Frederico Augusto I, da Saxônia, o imprescindível Talleyrand, o elegante Lorde Castlereach e, sobretudo, o príncipe Klemens Metternich-Winneburg, novo árbitro da política européia. Napoleão apelidara-o um dia de «embusteiro e intrigante»; naquele ano de 1814 a estrela do príncipe de Metternich brilhava com todo o seu esplendor e o imperador austríaco delegava nele a maioria dos seus poderes. Talvez como um símbolo, foi *Fidélio* de Beethoven a obra escolhida para abertura musical do Congresso.

«O povo tem feito tanto por nós, que também temos de fazer alguma coisa pelo povo.» Assim falava o príncipe de Ligne, observador satírico e brilhante do Congresso. A reação governamental não se fez esperar: fogos-de-artifício, festas ao ar livre, bailes populares, atividades de feira e... a valsa. Já que o minueto se tornara antiquado, os vienenses lançaram-se, num ímpeto louco de evasão, nas voltas e contravoltas da «licenciosa» valsa. Em ritmo 3/4, Viena deu ao seu

Depois da morte de Beethoven, a sua música iniciou uma carreira que a levou até ao lugar preeminente que hoje ocupa. Contribuiu, para isso, a dedicação dos seus discípulos mais chegados, como Czerny, Ferdinand Ries e Ignaz Moscheles, e a admiração apaixonada de grandes músicos como Liszt, Berlioz e Wagner, que souberam perfeitamente entender a grandeza da sua obra. Graças a eles, esta influenciou muitos compositores e teve repercussões diretas sobre a música do romantismo. Como prova da sua popularidade, manifestação do orgulho na sua pessoa logo sentido pelos seus compatriotas, Bonn, a cidade natal, erigiu-lhe, em 1845, um monumento, cuja inauguração é documentada pelo desenho acima.

Congresso a mais festiva das fachadas. No entanto, nuvens negras amontoavam-se e, em breve, cobririam o céu: a 1 de março de 1815, Napoleão, fugido da ilha de Elba, desembarcava em França. Foi o começo do chamado «Império dos Cem Dias». A 18 de junho deu-se a Batalha de Waterloo e o aniquilamento definitivo do corso. Esta vitória dos aliados elevou Francisco II ao apogeu do seu poder. A Áustria, pátria do congresso das potências européias, era respeitada e escutada como poucas vezes o foi, ao longo da sua história. O onipotente Metternich deixou atrás de si um rosário de dores e de recalcamentos: era o braço implacável dos Habsburgos, e o seu chefe de polícia, o sinistro conde Sedlnitzky, transformou a nação num viveiro de espias, em obediência ao princípio da segurança. Terminado o Congresso, Viena retomou o seu ritmo habitual, a valsa prosseguiu a carreira ascendente, os cafés continuaram a ser refúgio dos cidadãos e a prostituição aumentou de modo vertiginoso. «Enquanto um austríaco puder consumir cerveja e salsichas, não haverá revolução» — isto dizia Beethoven, cada vez mais desencantado, ao findar a segunda década do século XIX.

Em 1822, durante uma visita simultânea a Viena, Karl Maria von Weber e Giocchino Rossini apressaram-se a visitar Beethoven. Weber descreve-o como «sujeito sombrio e repelente»; Rossini narra como, em italiano corretíssimo, Beethoven observou que, enquanto existisse ópera italiana, o seu *Barbeiro de Sevilha* seria sempre representado, ao que o rotundo músico respondeu manifestando a sua satisfação em poder conhecer pessoalmente o autor da *Heróica;* a contradição de Beethoven foi definitiva: «Oh, um infeliz!», limitou-se a responder.

Este homem infeliz, no entanto, atreveu-se, em 1824, a apresentar aos vienenses uma obra coral que exalta a fraternidade entre os homens, a liberdade e a alegria: é de uma ironia trágica o fato de um surdo incurável, atacado de diversas afecções gástricas, cante estes temas após a invasão napoleônica, a repressão imperial, o Congresso de Viena e a atividade de Metternich. Quando morreu, três anos depois, os vienenses choraram sentidamente a sua perda. Era, em parte, a sua consciência pública, e eles sabiam-no. Depois, continuaram a valsar ao som do violino de Lanner e do seu jovem aluno Johann Strauss, pai do músico que, alguns anos mais tarde, comporia o segundo hino nacional, o belo *Danúbio Azul.*

Perfil biográfico

Capítulo 11

Schubert: infância e primeiros estudos

Não se pode dizer que a vida de Schubert fosse rica em acontecimentos importantes: toda ela decorreu em Viena, salvo breves ausências, sempre inserido no mesmo ambiente, freqüentando os mesmos círculos e amizades, sujeito às mesmas expectativas. Se nos cingirmos a uma simples narração dos fatos, a sua existência poderia qualificar-se como insignificante, chã, pequeno-burguesa. No entanto, para além desta aparência, existe a profunda realidade e natureza dos fatos. Por detrás do curso monótono dos dias naquela Viena elegante e imperial, a existência de Schubert, sob o ponto de vista humano e artístico, abarca uma dimensão extraordinária, uma amplitude de vivências interiores, uma riqueza e uma intensidade que compõem uma das personalidades mais interessantes de toda a história da música. As apreciações e frases feitas que proliferam sobre este tema oferecem, sem dúvida, uma imagem equívoca e deformada do compositor. A sua verdadeira identidade é-nos transmitida não só pela própria personalidade do homem e do artista, mas pela repercussão que nele tiveram os acontecimentos exteriores e, em grande medida, pelo cunho do temperamento especial da cidade onde vive. Deve-se admitir, contudo, o profundo individualismo de Schubert, a sua tendência para «viver a sua vida», por vezes isolado do seu meio.

Apesar de situada num enclave geográfico e político de grande importância, a cidade do Danúbio vivia de certo modo alheada dos acontecimentos históricos do seu tempo, um tanto adormecida em seus fastos imperiais, nos quais, como é óbvio, não faltava a música, fortemente impulsionada, nessa segunda metade do século XVIII, pela imperatriz Maria Teresa.

Os anos da mudança de século

Schubert veio ao mundo num momento verdadeiramente crítico e interessante na evolução da cidade e do império. Num momento em que, no aspecto sociocultural, se opera uma mudança significativa começada anos atrás e provocada pela gradual entrada nos campos econômico e cultural de uma nova classe, substituindo em alguns casos a nobreza: a burguesia industrial, à qual também por vezes se agregavam elementos do simples povo. Na perspectiva musical, este processo reveste-se de um importante significado, de tal modo que condiciona a criação artística da época: Haydn, Mozart e o próprio Schubert pertencem ao povo ou à classe média. Culturalmente, no entanto, a Áustria conserva-se, ao longo do século XVIII, muito afastada do processo que a França atravessva, com a transição do iluminismo para o liberalismo. As reformas administrativas e políticas que, por imitação, o filho de Maria Teresa, José II, vai programando só tiveram por resultado, na realidade, o reforço da autoridade do imperador e, ainda que no exterior possam aparentar o contrário, acentuaram mais as diferenças de classe. É o ponto de partida de onde surgirá, mais tarde, o Estado autenticamente policial de Metternich, já no tempo de Francisco II. Para manter a autoridade do aparelho estatal, o hábil chanceler irá impor um rigor, uma vigilância e uma fiscalização absolutas sobre qualquer atividade cultural e, sobretudo, política. Tratava-se, é claro, de manter artificialmente a precária unidade do império austro-húngaro — formado por um acervo de nacionalidades, e, mais ainda, de nações —, ao mesmo tempo que se opunha certa resistência à égide napoleônica, resistência de que

Ritter / Westermann Archiv

Museu do Risorgimento, Turim / Arquivo Salvat

Em cima, a imperatriz Maria Teresa (1717-1780), grande impulsionadora da música. À esquerda, aspecto da Rua Jägerzeile, de Viena, na época de Schubert.

surgirá a Alemanha, transformada em verdadeira nação. Daí, um fator que, naturalmente, vai agrupar artistas e inteletuais: a oposição ao invador. Em seu confronto, nascem os movimentos nacionalistas.

De que modo influi tudo isto em Schubert? A que ponto irá moldar o seu desenvolvimento como homem e como músico? Sem dúvida, a influência foi grande, pois foi um cidadão profundamente interessado pela arte e amante da liberdade. No entanto, talvez o impacto não fosse tão forte nele como em Beethoven. Schubert era ainda muito novo quando as tropas francesas entravam pela primeira vez em Viena em 1805, e se assinava pouco depois o Tratado de Presburgo (hoje Bratislava), que tornava implicitamente a Áustria um Estado satélite.

Infância e primeiros estudos

Schubert foi o décimo segundo filho do casamento de Franz Theodor Florian Schubert com Elisabeth Vietz, cujo matrimônio fora celebrado em Liechtental, arredor de Viena, a 17 de janeiro de 1785. O nosso músico, que veio ao mundo a 31 de janeiro de 1797, foi o quinto filho vivo dos quatorze que teve sua mãe. O pai casará de novo em 1813, e terá, de sua segunda mulher, Anna Kleyenböck, outros cinco descendentes.

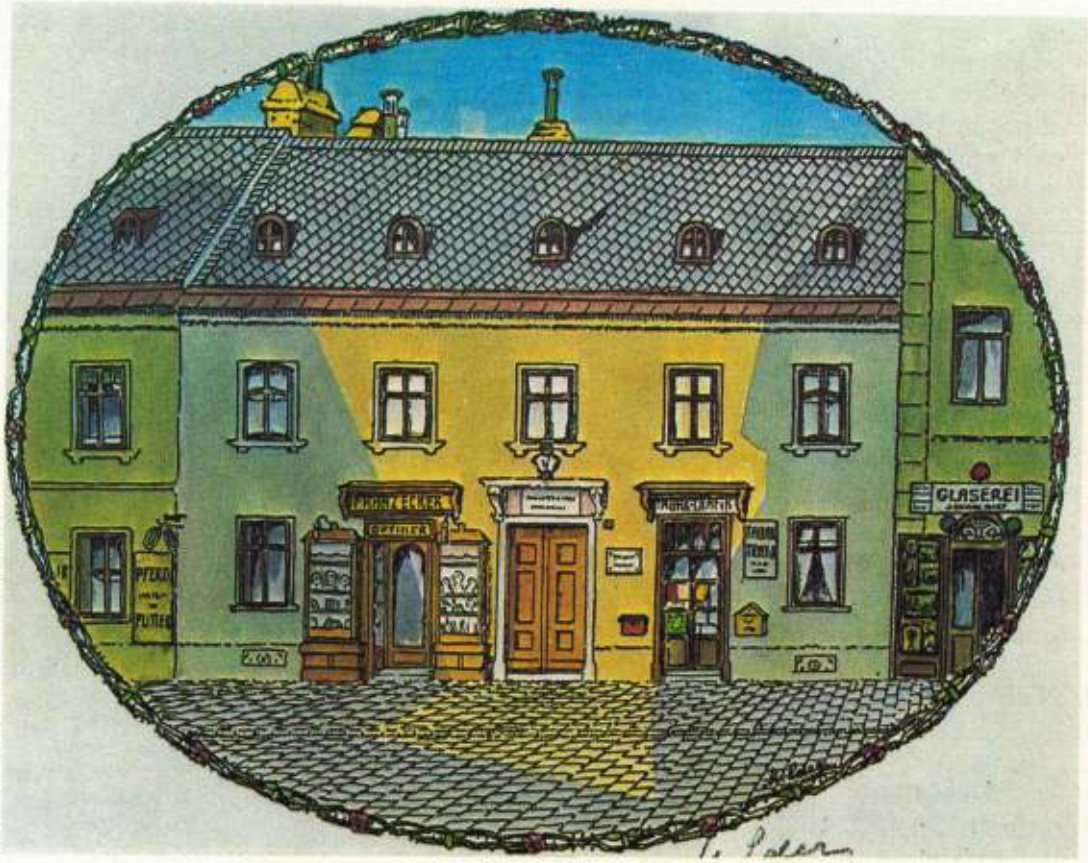
Apesar de, por nascimento, ser genuinamente vienense (é o primeiro grande compositor nascido em Viena), a sua ascendência paterna remonta a uma família de camponeses da Morávia. Sua mãe, filha de um serralheiro, era oriunda da Silésia austríaca e exercia em Viena a profissão de criada. Berço bem humilde, por conseguinte, o do pequeno Franz, ainda que seu pai, que estudara filosofia na universidade, tivesse por esses finais do século XVIII uma discreta posição social como mestre-escola. As suas qualidades pedagógicas eram, segundo consta, seguras: por volta de 1804, a sua escola contava mais de trezentos alunos e, em 1828, foi-lhe concedida a medalha de ouro de mérito civil, como prêmio do seu trabalho. Apesar de entre os seus conhecimentos figurar a música, não era verdadeiramente um músico, não podendo, por isso, dizer-se que

À direita, casa natal de Schubert, situada no bairro de Liechtental, arrabalde de Viena. A casa era como a de qualquer família burguesa dessa época, na Europa Central: fachada modesta, pátio interior com arbustos e plantas, jardim com algumas árvores ornamentais. Apesar de Schubert ter sido chamado «o compositor vienense por excelência», seus pais não eram naturais de Viena.

O pai nascera na Morávia e pertencia a uma família de camponeses. A mãe, oriunda da Silésia, era filha de um serralheiro e trabalhava como criada. A sua origem modesta nunca causou preocupações a Schubert e a sua infância decorreu feliz e sem problemas. «Desde a mais tenra idade — conta seu pai — foi sociável e os seus melhores momentos eram passados com os amigos.»

E. Lessing / Magnum / Zardoya

À esquerda, órgão da igreja de Liechtental, onde o mestre de capela Michael Holzer ensinou canto, violeta, órgão e baixo contínuo a Schubert. O talento deste era tal que, aos 11 anos, substituía às vezes o professor no órgão e, quando cantava, a sua voz fina de tiple despertava a admiração de todos os que assistiam à missa.



Sociedade de Amigos da Musica, Viena / Arquivo Salvat

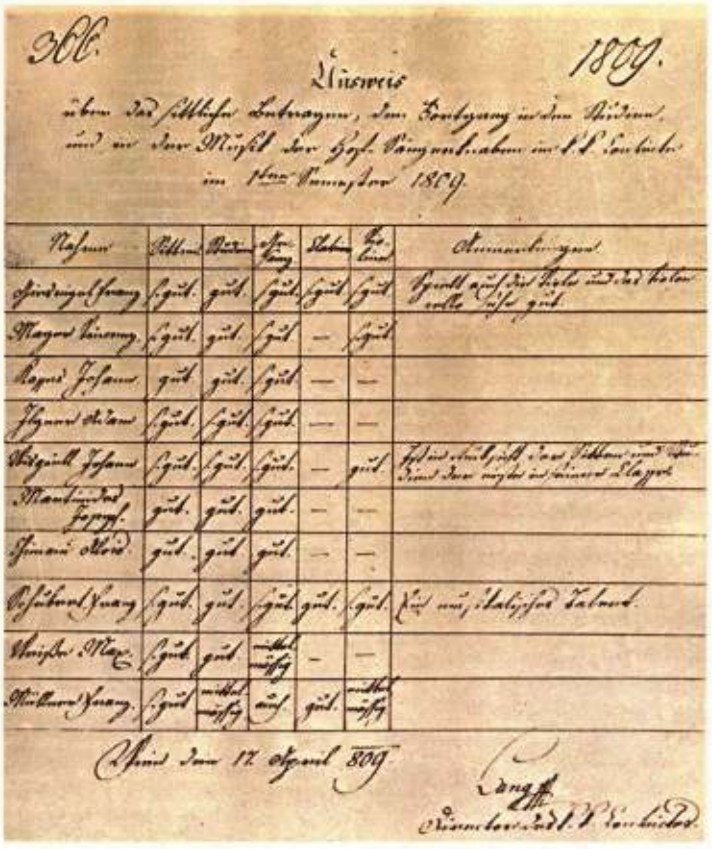
Arquivo Salvat

Na estrema direita, Schubert, adolescente, envergando o uniforme do Stadtkonvikt, estabelecimento a que nunca se adpatou, a despeito de poder dedicar grande parte do seu tempo à música, pois, além de estudar canto, recebia lições de piano e violino.

E. Lessing / Magnum / Zardova

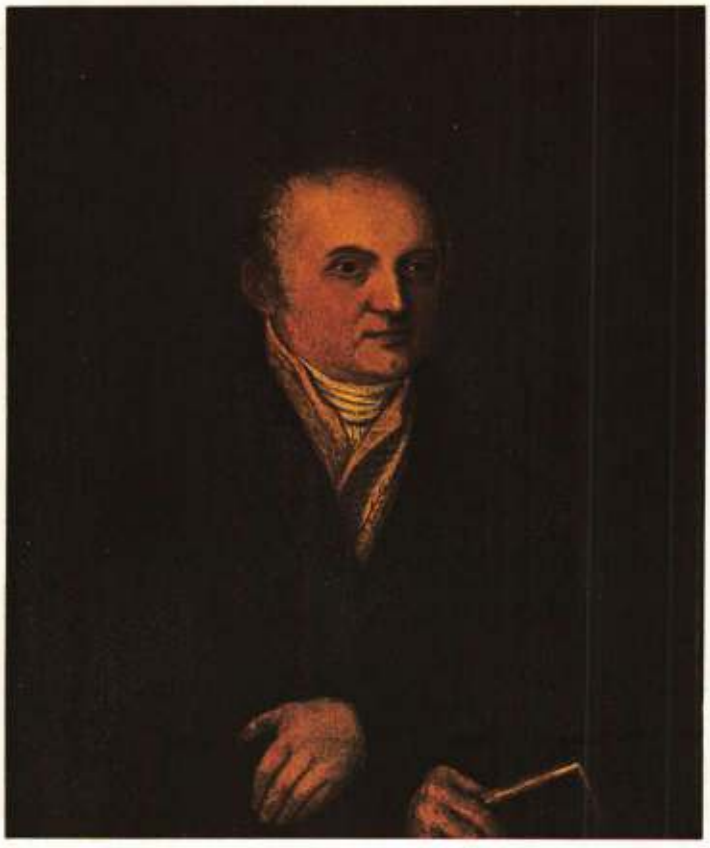
À direita, o Stadtkonvikt, colégio municipal onde Schubert estudou de 1808 a 1813. O Konvikt situava-se em pleno centro de Viena, num antigo convento de jesuítas que fora suprimido em 1785 por ordem do imperador José II.

Schubert — como Mozart ou Weber — tivesse precedentes definidos que expliquem a sua vocação. De qualquer modo, há a recordar um antigo membro da família materna, organista durante quarenta anos na igreja da sua aldeia, e um filho deste, tangedor de alaúde. Por outro lado, Franz Theodor preocupara-se em ensinar a seus filhos os rudimentos da arte dos sons como fator básico da sua educação. Ele próprio tocava, não muito bem, o violoncelo. Schubert manifestou, desde a mais tenra idade, uma habilidade musical inata e, em breve, os ensinamentos de violino e de piano, ministrados por seu pai e seu irmão mais velho, Ignaz, se manifestaram insuficientes. Dados os progressos, e superadas certas dificuldades, a ampliação dos seus conhecimentos musicais foi confiada a Michael Holzer, mestre de capela da paróquia de Liechtental, que lhe ensinou canto, violeta, órgão e baixo contínuo, além das primeiras luzes de harmonia. Holzer depressa se deu conta do talento do seu discípulo, de quem disse: «Se lhe quero ensinar algo de novo, ele já o sabe. Por isso, não o tenho, a bem dizer, como aluno; apenas falo com ele e contemplo-o, admirando-o em silêncio.»



1809.

Zeugnis



E. Lessing / Magnum / Zardoya

Em cima, caderneta de notas de Schubert. Os professores queixavam-se do seu desinteresse pelo estudo, mas reconheciam que o seu talento e a sua dedicação pela música eram extraordinários.

À direita, retrato de Josef von Spaun (1788-1865), por Kupelwieser. Conselheiro da corte e diretor da lotaria do Estado, Spaun deixou memórias escritas onde fala amiúde de Schubert.

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Em cima, retrato de Franz Theodor Florian Schubert, por pintor anônimo. O pai de Schubert, nascido na Morávia, mudou-se para Viena, em 1784, para trabalhar como mestre-escola.

À esquerda, retrato de Michael Vogl (1768-1840), barítono que se estreou, na companhia de Süssmayer, em 1794, e em breve passou a fazer parte da Ópera da Corte de Viena, a que pertenceu até 1822.

O Konvikt

Em maio de 1808, ficaram vagos dois lugares no coro infantil da capela imperial. Depois de um exame brilhante, Schubert conseguiu um deles, com direito a ingressar no Stadtkonvikt, colégio municipal fundado em 1803 pelo imperador Francisco II e reservado aos cantores da corte. No júri do concurso encontravam-se Salieri — antigo rival de Mozart e futuro mestre de Schubert —, Joseph Eybler e o mestre de coro Philipp Körner. Assim, a 8 de outubro de 1808, abriu-se, para o nosso músico, a porta daquilo que seria a sua «prisão» até 1813. O quarto era frio, a disciplina severa, e sentia falta do seu lar confortável. Contudo, a vida no internato decorria tranqüila e ajudava a sua formação. Muito cedo começou a ler obras daquele que seria o seu poeta predileto: Goethe. As atividades musicais eram, por outro lado, freqüentes e didáticas, mercê do entusiasmo que lhes dedicava o diretor do centro, Innocenz Lang. Um jovem estudante de Direito, Josef von Spaun, nove anos mais velho que Schubert e, mais tarde, um dos seus melhores amigos, tomou a seu cargo a formação de uma pequena orquestra, dirigida por Wenzel Rujitchka, violinista do Hofburgtheater, organista da corte e magnífico músico. Schubert, menos aplicado e interessado pelas restantes disciplinas — o que não o levou a abandoná-las —, sobressaiu rapidamente como violinista e, em pouco tempo, ocupou a primeira estante. Até substituía Rujitchka nas suas faltas, ao mesmo tempo que principiava a esboçar as primeiras composições. A orquestra funcionava muito bem, e os seus serviços passaram a ser solicitados fora do recinto do colégio. Atuou, por exemplo, em Schönbrunn, em presença do arquiduque Rodolfo, irmão do imperador, e com Beethoven na assistência. O acolhimento foi favorável. Deste modo, o jovem músico familiarizava-se com as obras de Mozart, Haydn e Beethoven, completando a sua já sólida formação. O próprio Rujitchka exclamou:

«Aprendeu com Deus!» Ao mesmo tempo, despertou o interesse de Salieri, que resolveu superintender à sua educação musical.

Esta é a época das primeiras composições conhecidas: um dueto-fantasia para piano (1810), um quarteto de cordas em sol, do qual só restam dois andamentos, uma abertura com trombetas e timbales, e um primeiro ensaio de *lied*, *Hagars Klage* («O Lamento de Agar»), composto em 1811, com poema de Schüking. Aparece nessa altura a sua primeira canção com texto de Schiller: *Des Mädchens Klage* («O Pranto da Donzela»). Todas estas peças surgem depois do ano conflituoso em 1809, durante o qual as atividades do internato sofrem múltiplas alterações em conseqüência da guerra com Napoleão, finda com o Tratado de Viena e o casamento do imperador francês com Maria Luísa de Habsburgo.

As relações familiares

A 28 de maio de 1812, morre, com 55 anos, a mãe do compositor, decerto um duro golpe para este, que mantinha com ela relações mais ternas do que com seu pai. Neste tempo, estava Schubert em conflito aberto com ele, devido a opiniões divergentes sobre o modo de encarar a sua atividade de compositor. Esta era, para ele, algo de verdadeiramente vocacional, para a qual se sentia eleito; em contrapartida, o seu progenitor considerava-a mais uma disciplina, de manifesto interesse para a completa formação do jovem, que destinara a ser — assim o decidira — mestre-escola. A tirania foi levada a extremos bastante sérios, como se depreende do seguinte fragmento de *Mein Traum* («O Meu Sonho»), escrito pelo compositor em 1822: «Então recebi a notícia da morte de minha mãe. Apresseei-me a ir vê-la, e meu pai, alquebrado pelo desgosto, não me negou a entrada. Vi o corpo, e saltaram-me as lágrimas dos olhos [...] A partir desse dia, regressei de novo a casa.» Tendo em conta a forma elíptica utilizada na narrativa, o assunto não se apresenta muito claro. É, porém, evidente que o fatal acontecimento facilitou a reconciliação com seu pai e, ao mesmo tempo, com seus irmãos Fernidand e Ignaz.

De junho desse ano são os sete números da su primeira ópera inacabada: *Der Spiegelritter* («O Cava leiro do Espelho»), sobre libreto de Kotzebue. Dat igualmente desta época o primeiro quarteto de cordas Esta composição e outras mais antigas deste gênerc — dois quartetos incompletos e outro perdido — foram escritas para serem interpretadas em família. Em princípios de 1813, Schubert assistiu, em companhia de Spaun, a uma récita de *Ifigénia em Táurida*, de Gluck, obra que muito o impressionou. Segundo Spaun, Schubert comentou: «Nada no mundo pode ser mais belo do que a ária do segundo ato da *Ifigénia*.» O conhecimento desta obra alargou os seus horizontes operísticos, já abertos — ainda pela mão de Spaun — dois anos atrás, quando assistiu às récitas de *O Orfanato* e *A Família Suíça*, de Weigl, e de *A Vestal*, de Spontini. No entanto, a noite de *Ifigénia* é significativa, não tanto por ter assistido pela primeira vez a uma obra de Gluck, mas por ter travado conhecimento com o poeta Theodor Körner e, sobretudo, porque pôde contemplar Anna Milder no papel de Ifigénia e Michael Vogl no de Orestes. O ano de 1813 será fecundo: umas sessenta composições. Entre elas, figuram seis quartetos de corda, dos quais o mais importante é o n.º 10, em mi bemol maior. A 28 de outubro, termina a 1.ª sinfonia, em ré maior. Dois dias depois, principia a composição de uma ópera em três atos: *Des Teufels Lustschloss* («O Castelo de Prazer do Diabo»), com libreto de Kotzebue, terminada um ano mais tarde.

A tranqüilidade do Konvikt será alterada precisamente em 1813: descobre-se, entre os internos, um foco revolucionário, encabeçado pelo jovem tirolês Johann Senn. É uma prova da agitação social e política que começava a tomar corpo entre a juventude intelectual e artística austríaca, que não queria ficar marginalizada na *guerra de libertação* iniciada pela Confederação Alemã para sacudir o jugo francês. A centelha que iria inflamar a população foi a declaração oficial de guerra dirigida pela Prússia contra a França, a 17 de março. O movimento nacionalista chocava na Áustria com o absentismo do imperador e a «vigilância anti-revolucionária» de Metternich, que, não obstante, declarou

Museu de Frankfurt / Arquivo Salvat

À esquerda, gravura de Otto Gruger (Museu de Frankfurt), que representa a Batalha de Leipzig, travada junto da referida cidade (16-19 de outubro de 1813), entre as tropas da liga antifrancesa (forças prussianas, austríacas, russas e suecas) e as napoleônicas, na qual os franceses sofreram uma estrondosa derrota. Nesse ano, Schubert escreveu umas sessenta composições.

À esquerda, retrato de Therese Grob, primeiro amor de Schubert, também moradora em Liechtental, e que possuía uma excelente voz de soprano. Schubert não pôde casar-se com ela devido à sua precária situação material, razão que levou Therese, depois de três anos de espera e pressionada pelos pais, a casar-se em 1820 com um mestre padeiro.

guerra a Napoleão em agosto e interveio, pouco depois, na Batalha de Leipzig.

No fim do ano, Schubert abandonou inesperadamente a instituição, apesar de se lhe ter dado autorização para permanecer no colégio por mais um ano letivo, autorização que foi discutida devido às más notas que tivera durante os últimos meses, especialmente em matemática. Há várias versões sobre a verdadeira razão deste fato. A mais lógica é a mais simples: seu pai, casado pela segunda vez havia uns meses, via com bons olhos que se dedicasse à música e o ajudasse na sua escola como assistente. A partir desse momento, começará para o músico uma vida boêmia, cheia de esperanças, incertezas, ansiedades e temores.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

À direita, igreja paroquial de Liechtental, tão importante na vida de Schubert. Nela começou a sua aprendizagem musical e estreou a sua primeira missa em fá maior, para coro a quatro vozes, órgão e orquestra, a 16 de outubro de 1814, em comemoração do primeiro centenário dessa igreja. O concerto, dirigido por Schubert, com Holzer ao órgão e Therese Grob como soprano solista, teve grande êxito.

A Escola Normal

A liberdade, no entanto, não seria logo completa, pois, em 1814, para terminar a sua formação interrompida, Schubert ingressa na Escola Normal, de onde sairá com o grau de professor auxiliar. Pai e irmãos — quatro deles dedicavam-se ao ensino — tinham-no esperado para integrá-lo na escola paterna. Talvez devido às novas preocupações docentes, os primeiros meses desse ano não acrescentaram grande coisa à sua produção musical. A partir de maio, porém, quando começa a escrever a sua primeira missa, em fá maior, vai a pouco e pouco concentrando-se na música. Entre as peças mais importantes dessa época, encontramos um extraordinário *lied, Gretchen am Spinnrade* («Margarida ao Tear»), sobre um texto de Goethe. A estréia da missa, a 16 de outubro, na paróquia de Liechtental, foi significativa: contou com a presença de Salieri, foi dirigida pelo autor e o soprano solista foi a sua primeira paixão: Therese Grob. No dia seguinte à primeira audição da missa, compôs ele em honra desta o *lied Das Mädchen aus der Fremde* («A Jovem Vind de Fora»), com texto de Schiller. Schubert e Theres conheciam-se há anos, pois suas famílias eram vizinhas e o irmão de Schubert, Ignaz, casara com Wilhelmine irmã de Therese; mas, apesar de ela aparentar reciprocidade, não haverá entre eles mais do que uma terna amizade.

Existiam diversos obstáculos para que resultasse este relacionamento: talvez o mais importante fosse a convicção do músico de que não fora talhado para o matrimônio. A jovem, que algum tempo depois se casaria com um padeiro, participou também na reposição da 1.ª missa na igreja dos Agostinhos, pouco tempo antes da abertura do Congresso de Viena, onde, de costas para a realidade do povo, se iria decidir a partilha da Europa após a derrota napoleônica. O concerto, de grande interesse para o compositor, dado que a ele assistiram personalidades estrangeiras do mundo político e social, não teve, no entanto, consequências práticas.

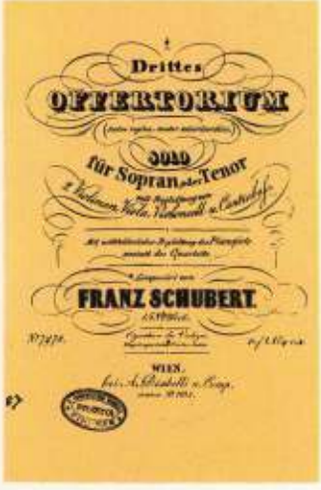
Produção musical

Capítulo 12
Música orquestral

Catalogação

O estudo da obra de Schubert apresenta problemas semelhantes ao de muitos outros compositores no que respeita à sua autenticidade, classificação, cronologia e denominação. Neste caso, a questão toma dimensões especiais, se se tiver em conta a grandeza da obra de Schubert (cerca de mil e quinhentas composições). Graças às mais modernas investigações, a maioria delas estão localizadas e classificadas. Nesse campo, foi importantíssimo o trabalho de Otto Erich Deutsch, que, após vários anos de paciente estudo, conseguiu, em 1950, compilar a totalidade das obras do músico conhecidas nessa época. O seu catálogo temático e cronológico tornou-se, desde então, um texto imprescindível para qualquer estudioso da produção schubertiana. Atualmente, passou a ser hábito colocar, ao lado do título das composições de Schubert, a letra D (Deutsch) e o número de catálogo correspondente.

A tarefa do musicólogo alemão foi possível mercê das investigações, estudos e compilações feitos, quase imediatamente depois da morte do compositor, por muitos outros autores e editores, como os trabalhos do editor Anton Diabelli e as listas de obras elaboradas por amigos de Schubert, co-



Arquivo Salvat

Em cima, capa de uma obra de Schubert publicada por Anton Diabelli (1781-1858), compositor e editor austríaco, discípulo de Haydn e professor muito procurado de piano e viola.

no Anselm Hüttenbrenner, eopold von Sonnleithner, lbert Stadler, Eduard von Bauernfeld e, sobretudo, por eu irmão Ferdinand.

Em 1851, Diabelli publicou o primeiro catálogo temático, que recolhia as obras assinaladas com números de *opus*, algumas delas póstumas. É uma relação não só incompleta como também desprovida de qualquer rigor cronológico, pois, como já vimos, a atribuição de um número a uma composição correspondia ao momento da sua edição, não levava em conta a data da sua criação, nem a existência de outras obras inéditas. Em 1874, o segundo sucessor de Diabelli, Schreiber, publicou um novo catálogo, obra de Gustav Nottebohn, que recolhia todas as obras com número de *opus* — 173 naquele momento — com mais cinquenta livros de canções póstumas e muitas outras composições não assinaladas anteriormente.

Depois de outros valiosos trabalhos sobre o assunto, como o que publicou, em 1883, George Grave, os editores Breitkopf & Hartel, de Leipzig, deram ao prelo, de 1884 a 1897, a obra base de boa parte dos trabalhos, mesmo atuais, feitas sobre a matéria: *Franz Schubert Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe,* mais conhecida pelo título abreviado de *Collected Edition.* Constava de vinte e um fascículos designados por algarismos romanos. Nesta obra participaram, entre outros, Brahms, que se ocupou das sinfonias, Mandyczewski e Epstein. Em 1947, o próprio Deutsch editava, em Nova Iorque e Londres, uma recopilação de *Documentos de Schubert,* baseada na sua obra *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens,* principiada em 1912.

Constantes da obra de Schubert

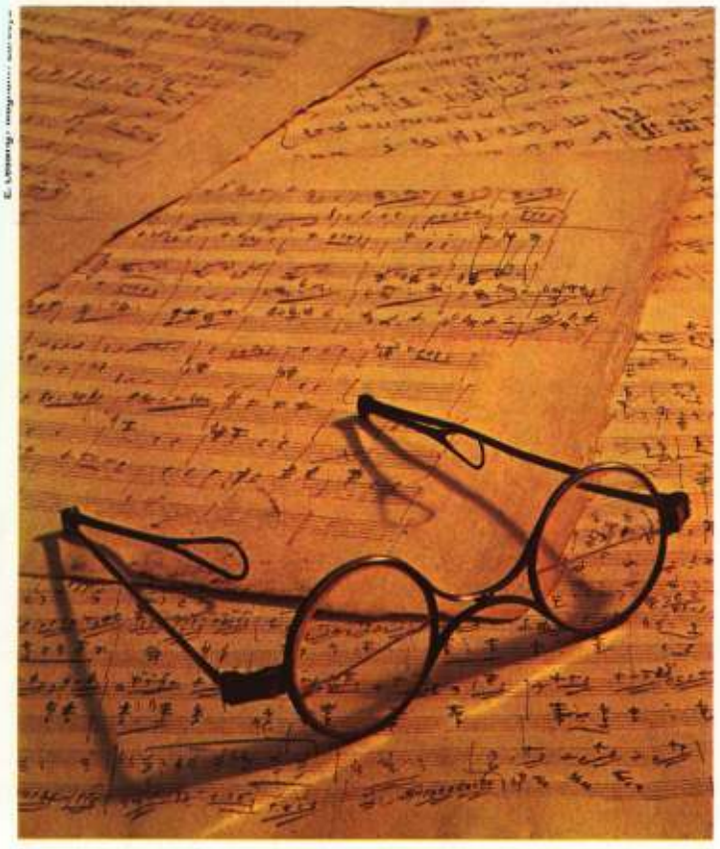
O compositor imprimiu a toda a sua produção, independentemente dos diferentes gêneros cultivados, características essenciais próprias. Existe, por conseguinte na sua obra, tanto no aspecto técnico como no expressivo — ou na síntese que ambos representam —, uma série de constantes.

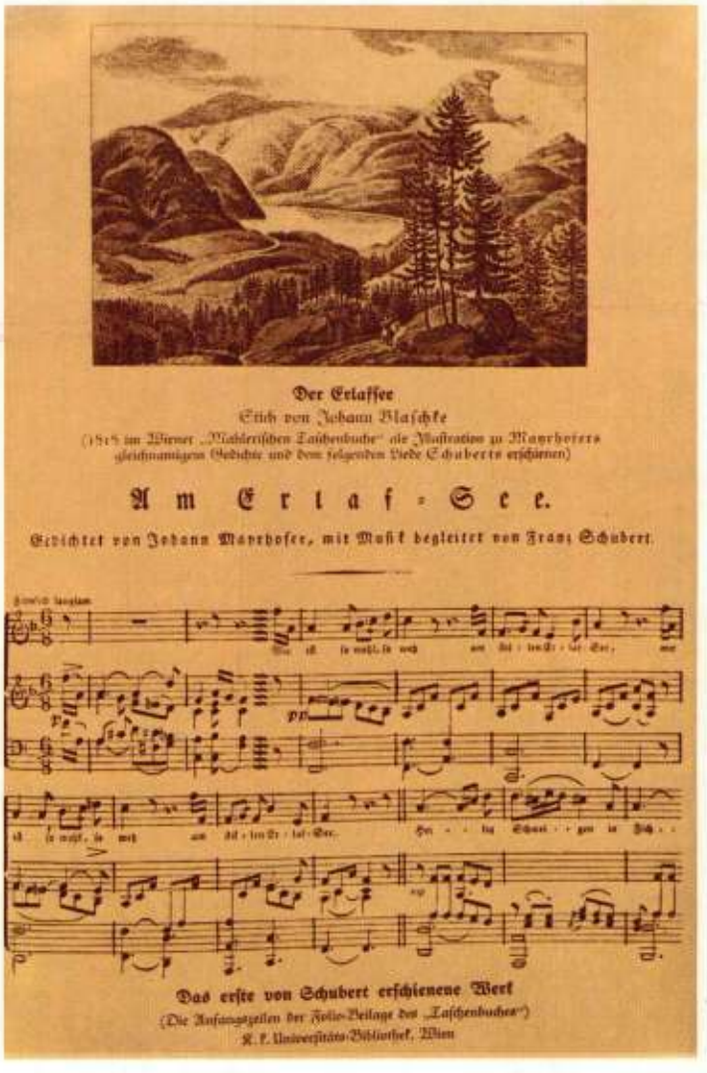
Tais constantes podem descortinar-se com clareza no domínio do melódico. Tem-se dito que, se a importância de um músico fosse medida pela sua inspiração melódica, Schubert seria, indiscutivelmente, o maior de todos, tal é a facilidade, qualidade e valor da sua melodia, talvez só comparável à de Mozart.

A efusão lírica, a beleza e a convicção do seu canto bastam para cimentar, só com poucos acrescentos, a solidez de uma composição. Pode-se mesmo afirmar que o contraponto schubertiano, fundamentalmente empregado em obras instrumentais ou orquestrais, cede em muitas ocasiões o lugar ao valor da melodia, conferindo à respectiva peça uma inigualável frescura de inspiração. Schubert foi sempre um compositor basicamente «anticontrapontístico», ainda que por isso não deixe de haver, na sua obra, exemplos de bom contraponto.

No campo da harmonia, a música de Schubert mostra ainda maior singularidade. Quase todos os autores estão de acordo em realçar, como um dos traços definíveis da sua música, a sua habilidade harmônica. E, mais concretamente, o seu talento para a modulação, para passar do modo menor ao maior e vice-versa, num jogo sedutor e surpreendente de tonalidades. A combinação da melodia com a técnica da modulação, utilizada com fins expressivos, é o que outorga à obra schubertiana o seu caráter e a sua qualidade fundamental.

Utilizou este processo em todo o tipo de obras, com rara felicidade, mas onde talvez adquira maior relevância é nas canções, em muitas das quais, num es-

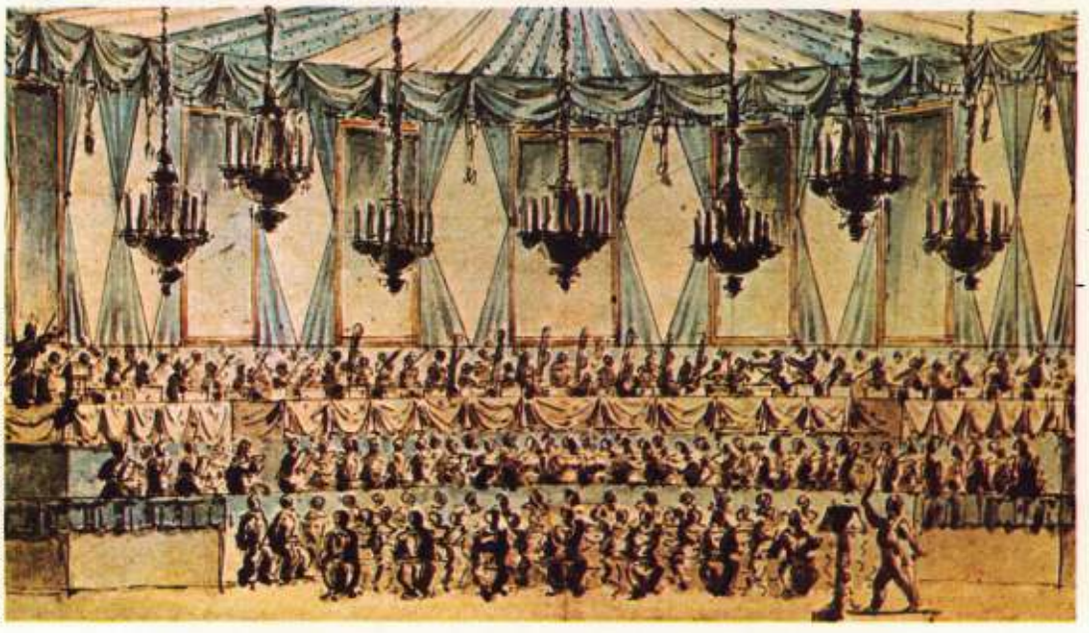


Em cima, um dos elementos característicos da figura de Schubert: os óculos, de que nunca se separava e que se viu obrigado a usar desde a adolescência, por causa da sua acentuada miopia.

À direita, partitura do lied *que Schubert compôs com letra de Johann Mayerhofer intitulado* No Lago. *Foi a primeira obra de Schubert publicada (1818). A gravura é de Johann Blaschke.*

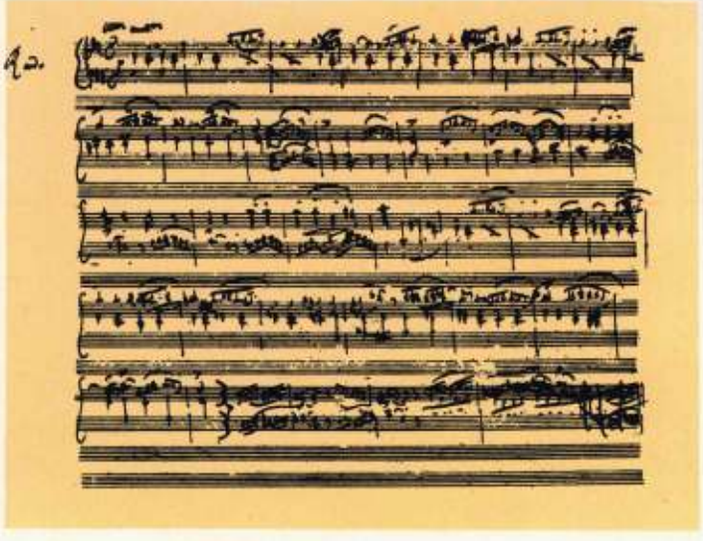
Arquivo Salvat

paço de poucos compassos, se podem achar até seis modulações. É o caso, por exemplo, do *lied Stimme der Liebe,* D. 412. É igualmente ilustrativa, ainda que noutro contexto, a cadeia de modulações do *Sanctus* da missa em lá bemol maior.

a chamada pequena forma e, dentro desta, para a canção, gênero em que foi autêntico criador. A grande intensidade, a efusão, a beleza da sua melodia, a sua mestria no uso da modulação, a capacidade de criar, rapidamente, um drama interior, de descobrir poeticamente um sentimento, tornavam-no idôneo para isso. Ao abordar a grande forma, consegue também rasgos magníficos, mas, em muitas ocasiões, parte dos pressupostos construtivos típicos do *lied,* e nem sempre acerta no aspecto estrutural, como sucede, por exemplo, na maioria das suas óperas ou em algumas das suas composições sinfônicas. É ao tentar desenvolver as idéias iniciais que o compositor encontra dificuldades, pois tem de transferir a concentração, o lirismo intenso, o equilíbrio e tensão musicais das suas criações mais curtas e concisas para linhas e horizontes mais amplos e ambiciosos de um ponto de vista formal. Nota-se ocasionalmente o que Hadow classifica de «debilidade de construção» e «discurso musical diluído».Não se deve confundirco que em alguns momentos poderia significar debilidade de construção ou falta de capacidade para efetuar um desenvolvimento coerente com a especialíssima técnica do músico para expor as suas idéias estéticas. De fato, em muitas das suas sonatas observa-se que, onde em outros autores existe um desenvolvimento trabalhado quase cientificamente, dá-se com ele um fluir contínuo, um movimento perpétuo que traz vigor e nova seiva à composiçã Esta característica especi pode ser apreciada n suas obras orquestrais, in trumentais e de câmara.

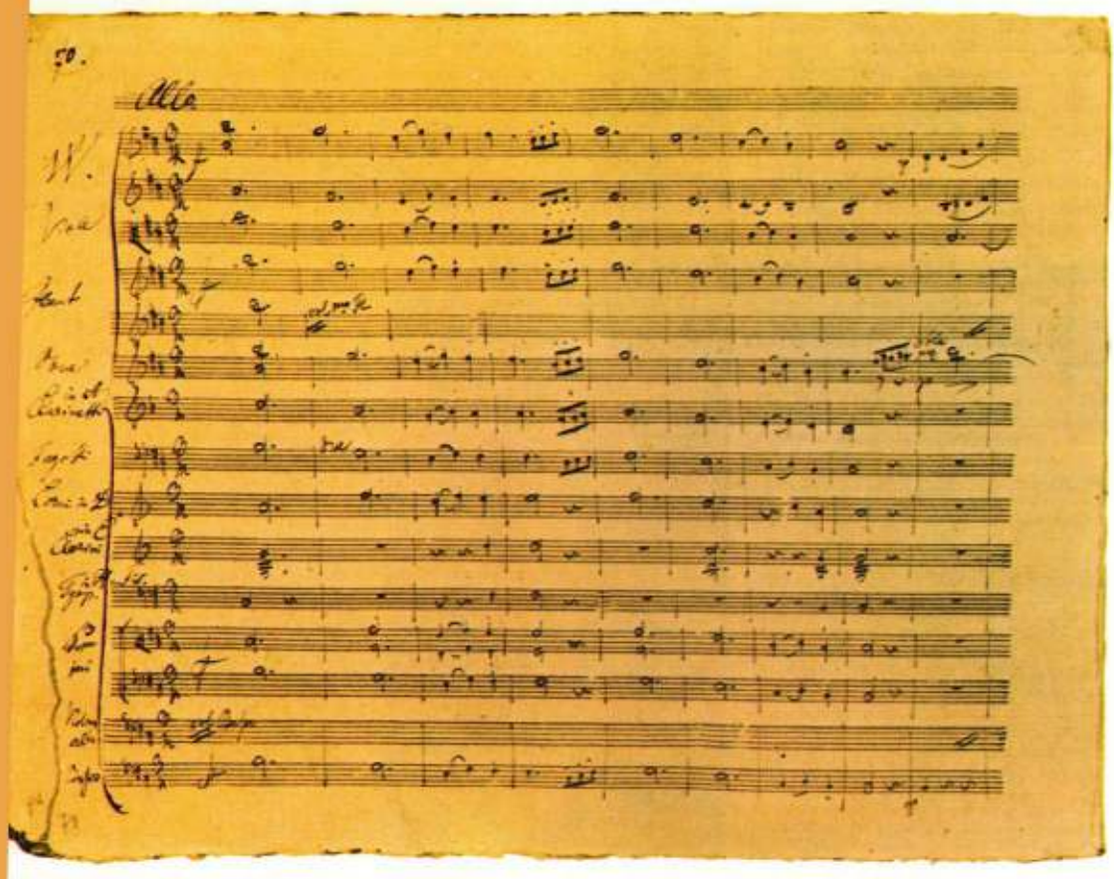
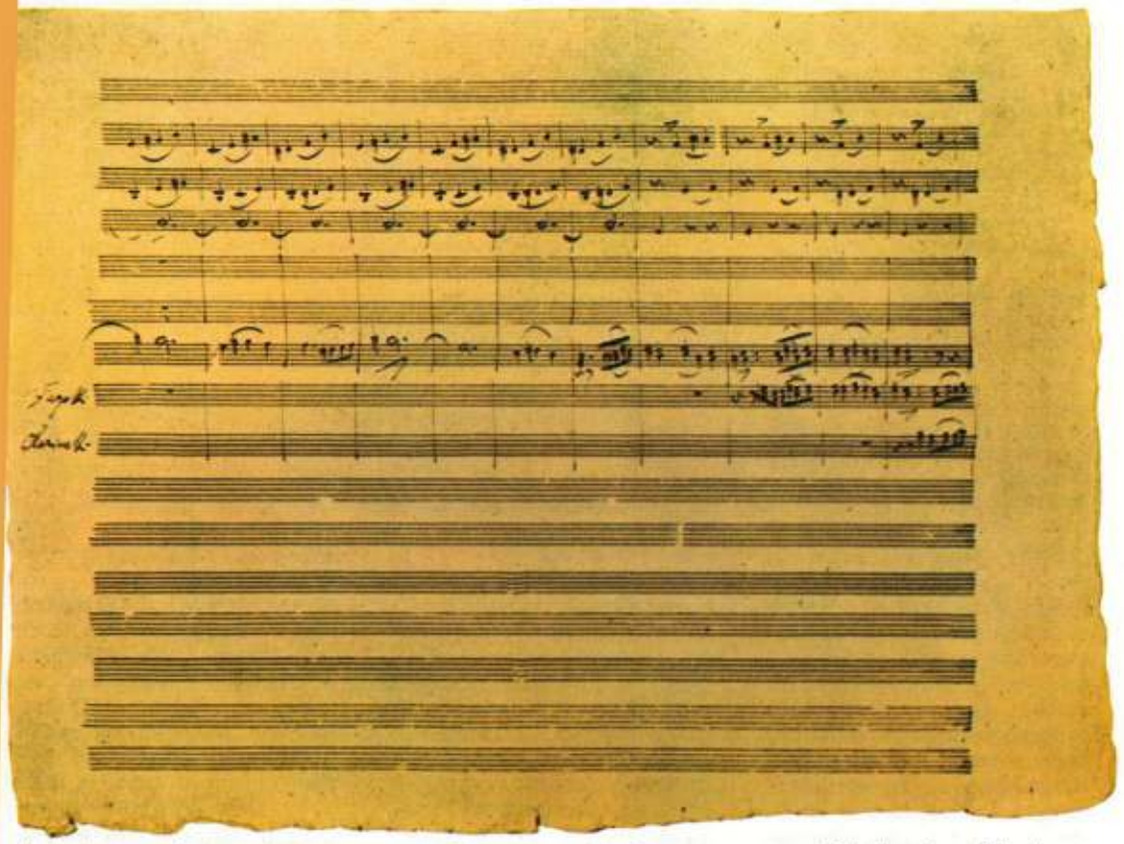


Museu Teatral de La Scala, Milão / Arquivo Salvat

À esquerda, orquestra sinfônica dos princípios do século XIX. Entre as obras orquestrais de Schubert, sobressaem as suas nove sinfonias, em particular a 8.ª e a 9.ª, denominadas Incompleta e A Grande. *Também escreveu nove aberturas e dois concertos de violino e orquestra.*

À direita, partitura autógrafa da sonata em ré maior, op. 53, de piano, que Schubert compôs em 1825 e foi editada por Artaria em abril de 1826. Schubert escreveu dezessete sonatas de piano, algumas incompletas e, em geral, pouco conhecidas do público.

A música sinfônica

Schubert recebeu, nes campo, uma herança in

Schubert era, a seu modo, um franco-atirador, um autêntico criador. Sem dúvida, seguia modelos que podemos chamar «clássicos», e amava profundamente a música de compositores anteriores, especialmente a de Mozart e Beethoven. Baseando-se em formas tradicionais, levadas por eles ao mais alto aperfeiçoamento, Schubert construiu, em princípio, grande parte das suas obras. Mas a sua liberdade artística levava-o a dar-lhes um tratamento novo em muitos aspectos. Relativamente à forma sonata, por exemplo, Maurice J. Brown assinala alguns aspectos especificamente schubertianos: maior complexidade e tratamento mais imaginativo dos temas na reexposição; omissão habitual do tema da abertura no começo da recapitulação; incorporação, ao longo dos andamentos, de material independente do apresentado na exposição; forma inesperada de introduzir o segundo tema; modo especial de enunciar o tema principal, mediante uma primeira exposição na oitava inferior; emprego da subdominante no começo da recapitulação, etc. Schubert estava especialmente dotado para pressionante: Mozart, Haydn e Beethoven tinham arquitetado obras definitivas e, depois de adotarem plenamente o estilo clássico, haviam assentado os fundamentos do romantismo. Primeiro, timidamente, nas suas três primeiras sinfonias, construídas ainda de forma imitativa, na esteira puramente clássica das mais conseguidas páginas de Mozart e Haydn; depois, com maior domínio de meios e mais originalidade, nas suas 4.ª, 5.ª e 6.ª sinfonias; finalmente, dando o melhor de si mesmo, nas 8.ª e 9.ª

À esquerda, rascunhos do scherzo da 8.ª sinfonia em si menor, D. 759, Incompleta. *Têm-se feito muitas conjeturas acerca desta obra e é possível que o próprio mistério que a rodeia tenha favorecido a sua grande popularidade. A* Incompleta *foi estreada em 1865 em Viena, com êxito clamoroso.*

sinfonias, autênticos frutos da maturidade. Nelas, a herança beethoveniana é recolhida e assimilada como veículo de criação própria e pessoal, em que a forma é utilizada em função do fim a que irá servir e em cujos termos se nos depara aquilo que Domingo del Campo chama «exposição neutra», período de ambigüidade harmônica e tonal, habitual no início de algumas obras, sem significado em si mesmo, a não ser como germe de futuros desenvolvimentos. É o momento em que Schubert se liberta e consegue ultrapassar o seu relativo complexo para com o músico de Bonn. «Que mais se poderá fazer, depois de Beethoven?», dizia. Não se pode esquecer que Beethoven já compusera todas as suas sinfonias quando o músico vienense escreve as primeiras obras desse gênero.

A «Incompleta»

Embora o nome de *A Grande* seja habitualmente aplicado à 9.ª sinfonia, em dó maior, D. 944, não há dúvida de que, na sua acepção de obra conseguida, o mesmo epíteto se pode aplicar, com inteira justiça, à 8.ª sinfonia, em si menor, D. 759, conhecida por tradição como *Incompleta*. O seu aparecimento constitui uma atêntica novidade, devido ao tratamento instrumental e harmônico dado ao material melódico e à unidade de sentimento dos dois andamentos.

Mas ficou desconhecida do público até 1865, altura em que o regente Johann Herbeck a estreou em Viena, depois de a ter descoberto em casa do velho amigo de Schubert, Anselm Hüttenbrenner. Muito se tem escrito acerca do motivo por que a composição ficou incompleta, ou melhor, inacabada. Disse-se, por exemplo, que Schubert a planejou em dois andamentos, como réplica musical da sua narrativa de julho de 1822, *Mein Traum,* escrita igualmente em duas partes.

A opinião mais divulgada

À direita, quadro de Eugène Boudin (1824-1898), chamado Passeio Num Parque. *No campo, Schubert encontrava a tranqüilidade e o sossego que lhe faltavam em Viena. Visitava muitas vezes os seus amigos Spaun e Vogl, que viviam nos arredores de Viena, e passou dois verões em casa do conde Johann Esterházy, na Hungria.*

é, no entanto, a seguida por Brigitte Massin: em 1823, o compositor recebia, por intermédio de Anselm Hüttenbrenner, um diploma que o nomeava membro honorário da Sociedade Musical da Estíria. Em retribuição, promete o envio de uma sinfonia, sem esclarecer se se tratava de uma já composta — tinha as seis primeiras — ou de outra, totalmente nova. O mais provável era tratar-se da sinfonia em si menor, em que trabalhava desde o ano anterior, e cujos dois primeiros andamentos e o começo do terceiro — escrito no verso da página onde acabava o segundo — foram entregues a Josef, irmão de Anselm, para que os desse a este último.

Schubert nunca viria a terminar a obra, do mesmo modo que deixou inacabadas muitas outras. Pouco tempo antes, havia deixado incompletas, por exemplo, a cantata *Lazarus*, o *Quartettsatz* e a sinfonia em mi maior. A sua conhecida instabilidade levava-o, não raramente, a deixar obras por ultimar, preocupado como estava nessa altura com a criação e possível estréia das suas óperas *Afonso e Estrela* e *As Conspiradoras*. Também é impossível esquecer que 1823 é o ano da composição de *A Bela Moleira*. Seja como for, os dois únicos andamentos da *Incompleta* possuem uma unidade e uma condensação musical extraordinárias, suficientes para fazer desta sinfonia uma obra-prima e para fazer esquecer a existência dos outros dois fragmentos inicialmente previstos, um dos quais um *scherzo*. Nesta obra, está bem patente a estranha atração que o modo menor exercia, nesses anos, sobre o músico, como o demonstram a abertura em ré menor, o *Quartettsatz* já referido, a introdução da sinfonia em mi maior e diversas canções, entre elas *Der Doppelgänger*. A instrumentação é muito rica, juntando-se ao conjunto habitual um trio de trombones, que figurava já na cantata *Lazarus* e, logo depois, aparecerá na sinfonia em dó maior. O caráter da melodia e o colorido orquestral conferem à 8.ª sinfonia um feição especificamente schubertiana, bem patente no segundo tema exposto pelos violoncelos numa frase ampla e belíssima, de nítido sabor liederístico. Este caráter claramente romântico levou o crítico Eduard Hanslick a dizer, na altura da estréia: «Depois de alguns compassos de introdução, o clarinete e o oboé encetam em uníssono um doce canto, acompanhado do suave murmúrio dos violinos. Uma exclamação em voz baixa percorre a sala: Schubert!»

Doçura, serenidade, rasgos de íntima felicidade, lirismo, são traços próprios da obra. É, no entanto, bastante mais complexa e dramaticamente conflituosa do que tais facetas possam levar a crer e do que se pode deduzir do fato de o esquema estrutural tender, em ambos os andamentos, para a forma sonata. Nesta doçura e suavidade estão disseminados pormenores de intenso valor dramático, cuja irrupção proporciona ao conjunto uma luz estranha e irisada. O segundo andamento, *andante con molto*, é escrito a partir da subdominante maior do primeiro, o que confere logo à partida uma ligação solidamente estabelecida entre as duas partes. Aqui, os contrastes de *tempo* e de *dinâmica* são, se possível, mais pronunciados. Depois de um primeiro tema em mi maior, sereno e transparente, surge, melancólico, um segundo motivo, que exige a intervenção de toda a orquestra; logo em seguida, o verdadeiro segundo tema, melodia em dó sustenido menor, que rapidamente modula para ré bemol. Não há, propriamente, um desenvolvimento, mas como que uma espécie de transição. Menos violento e dramático que o primeiro, este andamento não deixa de possuir rasgos intimamente trágicos — Massin fala de «pressentimento da sepultura». Encontramos aqui qualquer coisa que não é habitual no compositor: o trabalho contrapontísico. Existe, por isso, tensão — embora para Stephen Junze muito atenuada —, sem que, no entanto, chegue a perder-se o equilíbrio nem a pôr em perigo a calma e a serenidade finais. O parecer de Alfred Einstein é diferente, pois, ao referir-se ao *allegro moderato*, acha que possui grande concentração, só comparável à do primeiro andamento da 5.ª sinfonia de Beethoven. Matizando as diferenças, afirma: «Um dos traços distintos da *Incompleta* é a sua dinâmica, fundamentalmente diferente da do músico de Bonn, o grande mestre da dinâmica. Os poderosos *crescendos* de Beethoven culminam sempre num clímax de explosão; com Schubert, as expressões são mais curtas

e perigosas. O contraste é mais agudo e definido. Em Beethoven tudo se enche de *pathos*; Schubert é demoníaco.»

A 9.ª sinfonia

A 9.ª sinfonia, em dó maior, chamada *A Grande*, ao que parece para se distinguir da 6.ª sinfonia, escrita na mesma tonalidade, é, sem dúvida, neste gênero, a obra-prima de Schubert. Com ela, o compositor quis afirmar a sua personalidade, saber e capacidade, procurando talvez superar a frustração que lhe ficara dos anos anteriores, com as sinfonias em mi maior (1821), em si menor, *Incompleta* (1822), e a conhecida por *Gmunden-Gastein* (1825), obras que, por uma ou outra razão, não chegaram a vingar completamente, ainda que a segunda, como vimos, se possa considerar uma realização importante.

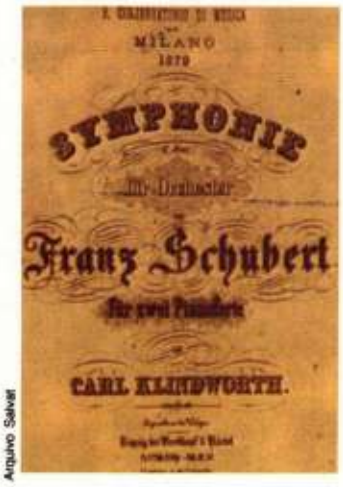
Hoje em dia, as circunstâncias da sua composição parecem estar totalmente esclarecidas, se bem que durante alguns anos se julgasse que correspondia à desaparecida ou projetada em Gastein, em 1825. Parece tratar-se de obras diferentes, e a que hoje conhecemos como 9.ª sinfonia nasceu em 1828 — embora existam dúvidas sobre essa data —, em cumprimento da oferta do compositor, feita em 1826, à Sociedade dos Amigos da Música de Viena. Em fevereiro de 1828, já completara a obra, como anuncia aos editores. Desde então, como nota muito bem Brigitte Massin, será lógico situá-la no ano da morte do seu autor, pois contém numerosas concomitâncias de estilo e de escrita com outras obras da época, tais como o trio em si bemol maior, de violino, violoncelo e piano, e o trio em mi bemol maior. A escolha do tom maior, um pouco estranha para quem conheça os seus métodos, torna-se lógica se pensarmos que, por essa altura, o identificava com uma percepção otimista do mundo. A 8.ª sinfonia procurava traduzir para um plano sinfônico o fundo de um pensamento introvertido. A 9.ª sinfonia desfaz, segundo a opinião certeira de Brigitte Massin, a contradição que Schubert achara irreconciliável naquela obra: transportar, posto que acostumado ao ascetismo e requinte psicológico do *lied*, o mistério da interioridade para uma linguagem sinfônica. Nesta sinfonia, como faz notar Schneider, Schubert consegue a fusão perfeita entre o clássico e o romântico, pólos entre os quais se desenvolveu muitas vezes a sua obra de artista.

Não há dúvida de que, no delineamento, no primeiro esquema formal, o compositor é perfeitamente clássico: quatro andamentos contrastantes (o terceiro é um *scherzo*) precedidos por uma introdução (de que só prescindiu na 5.ª sinfonia). Não obstante, pode afirmar-se que termina aí o respeito por «formas pretéritas», pois em tudo o mais há uma verdadeira ausência de convencionalismos. A composição constrói-se fundamentalmente sobre o aspecto rítmico, o que a torna um gigantesco afresco dançante, um resumo amplo e essencial do espírito do *ländler* austríaco. A célula temática, desenvolvida e modificada de mil maneiras, que ativa o desenrolar da obra, é a frase exposta pelas trompas no princípio da obra, durante oito compassos. Frase semelhante, pelo seu caráter misterioso, à utilizada em peças como a fantasia em fá menor D. 940 e o *Quartettsatz*, escritos, estranhamente, em tonalidade menor. Há em toda a estruturação inicial, mesmo na ambientação orquestral, uma analogia notável com a sinfonia anterior, embora o desenvolvimento e a agressividade rítmica diluam, mais tarde, a semelhança. O *andante* introdutório dura 57 compassos e, através de uma progressiva transição rítmica, termina num *allegro ma non troppo*, que utiliza já, como base do primeiro motivo, um elemento do tema das trompas. Seguem-se duas novas idéias como variação daquele tema. Depois do desenvolvimento, há um enérgico e majestoso final, onde os trombones glorificam e proclamam a idéia-chave do andamento, construído em forma tripartida, como se tratasse de um gigantesco *lied*. O impulso rítmico, inexorável, não cessa no segundo tempo, *andante con molto*. No entanto, aqui mostra-se mais moderado, regular e equilibrado, graças ao compasso de dois por quatro, referência diretíssima à noção de marcha; alusão clara ao tema do caminhante, já tratado em ocasiões anteriores, tais como em *Der Wanderer* e no ciclo de canções *Winterreise*.

O primeiro andamento da sinfonia possui um pulsação semelhante — que antecede a exposição do primeiro tema — à do *andante* do trio em mi bemol maior. Oboés, clarinetes e todas as madeiras desempenham um papel importante e enfrentam, de súbito, um cheio orquestral que, apoiado no contraponto das cordas graves, acentua o ar de marcha. Há sonoridades flutuantes, interrupções repentinas que, a despeito de tudo, não afetam o firme caminhar. Depois de um maravilhoso parênteses lírico, misterioso, onde surge uma longínqua chamada da trompa, começa a reexposição: logo em seguida a uma exaltação do tema inicial, atinge-se rapidamente o ponto de mais forte tensão de todo o andamento, num tremendo *fortíssimo*. Depois de um mágico silêncio, irrompe um cálido e lírico canto e, após interessantes variações sobre o segundo tema e um diálogo entre madeiras e violoncelos, o andamento chega ao fim numa calma quase beatífica.

Um enorme *scherzo* — o mais importante depois dos de Beethoven, segundo Kinze —, quase feroz na sua força rítmica, retoma o carácter da marcha. É impressionante a sua riqueza temática, pois podem contar-se até quatro motivos diferentes, que aparecem combinados ao longo de uma estrutura curiosamente sonatística. Schubert torna a surpreender-nos pela utilização feliz do contraponto. Encontramo-nos, sem dúvida, na antecâmara de Bruckner.

Este espírito mantém-se no trio, ainda que mais idílico. O canto das madeiras e trompas é, aqui, apoiado por um ritmo sincopado de valsa. Fecho impetuoso, brilhantíssimo, é aquele que os 1154 compassos do *allegro vivace* final anunciam, sucessão ininterrupta de ondas rítmicas, impulsionadas pelo violento contraste, *forte/piano*, de dois breves e incisivos desenhos. O segundo tema, tocado muito

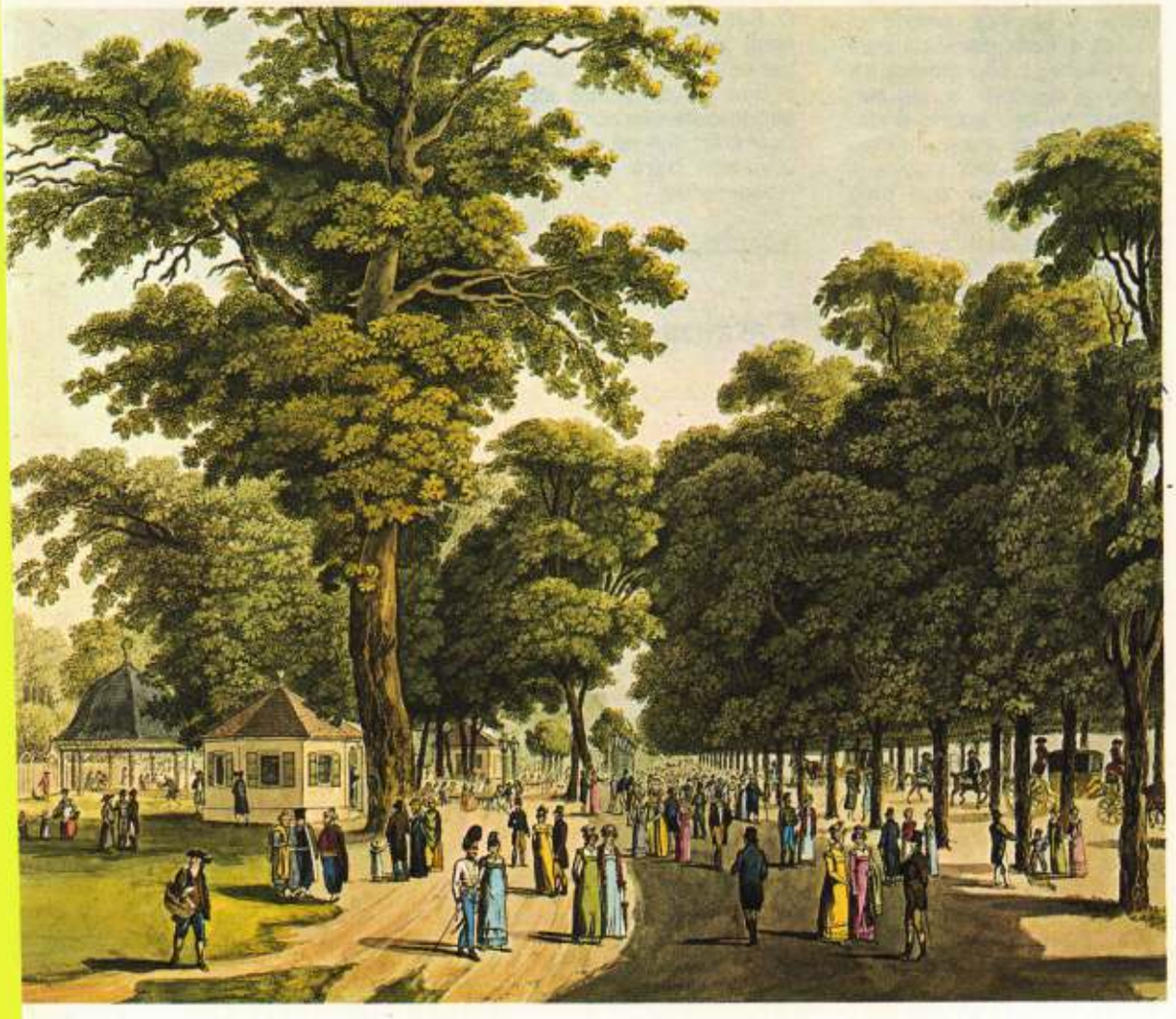


Arquivo Salvat

Foto: Rudolf Stopanek / Westermann Archiv

Em cima, capa da 9.ª sinfonia, em dó maior, de Schubert. Esta última, tal como a Incompleta, *só veio a ser conhecida depois da morte de Schubert, exatamente no primeiro dia de janeiro de 1838, quando outro músico reputado e admirador fervoroso de Schubert, Robert Schumann, a descobriu entre um montão de manuscritos em casa de Ferdinand Schubert e a enviou a Mendelssohn. Desse modo, estes dois grandes músicos românticos recuperaram a mais importante sinfonia de Schubert, que fora rejeitada em 1826 pela Sociedade de Amigos da Música, por ser «demasiado longa e difícil».*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin



Em cima, óleo inacabado pintado, cerca de 1868, por Moritz von Schwind (1804-1871), amigo de Schubert. Representa um serão em casa de Josef von Spaun. Schubert, ao piano, acompanha o cantor Vogl. Este tipo de reuniões era bastante freqüente no círculo de amigos de Schubert, pelo que, a partir de 1821, receberam o nome de schubertíadas.

À esquerda, gravura do Prater de Viena. Tudo indica que Schubert encontrou em Viena o ambiente ideal para a sua vida. Talvez nenhum artista tenha tido, como ele, a convicção de pertencer à sua cidade. Schumann disse, a propósito da 9.ª sinfonia: «Ao escutá-la, a idéia da cidade de Viena surge-me mais nítida do que nunca, e compreendo que aquele é o ambiente próprio para engendrar obras como esta.» Viena, porém, não foi sempre fonte de alegrias para Schubert, pois este não conseguiu obter o reconhecimento do público. Talvez, por isso, decidiu recolher-se no seu círculo de amigos.

igeiro pelo oboé, mantém a pulsação, deixando lugar, no entanto, para a efusão lírica. No desenvolvimento, encontramos uma reminiscência quase exata do *Hino à Alegria* da 9.ª sinfonia de Beethoven, que não faz perder vigor ao andamento. Depois de uma misteriosa transição, a reexposição apresenta uma estrutura diferente em relação ao princípio do andamento que, em tudo o mais, conserva o impulso inicial. Na coda, domina o esquema de quatro notas que define o segundo tema, e a obra termina em apoteose.

Esta sinfonia, que, em dezembro de 1828, os músicos vienenses se negaram a interpretar pela sua dificuldade, foi estreada em Leipzig por Mendelssohn, a 21 de março de 1839. Em Viena, foram tocados, em 15 de dezembro do mesmo ano, apenas os dois primeiros andamentos, entre os quais se intercalou uma ária da *Lucia di Lammermoor*. Schumann, que descobrira a partitura em 1838, em casa de Ferdinand Schubert, teceu-lhe sempre os maiores elogios, manifestando a sua grande admiração: «Quem não conhece esta sinfonia, pouco conhece de Schubert [...] Esta sinfonia, com a vida brilhante, florescente e romântica que encerra, traz ao espírito, mais nítida do que nunca, a imagem da cidade (Viena) [...] Aqui, além da mestria na técnica de composição, existe vida em todas as fibras, os mais puros matizes de colorido e significação, a mais clara expressão de individualismo e, finalmente, o brilho do romantismo estende-se por todo o conjunto de uma forma até agora desconhecida nas obras de Schubert. E o celestial comprimento desta sinfonia, como uma grande novela em quatro volumes de Jean Paul, por exemplo [...]; seria preciso copiar toda a sinfonia para poder ter uma idéia exata do caráter novelístico que a anima.»

Outras sinfonias

Ainda não ficou definitivamente esclarecido quantas sinfonias compôs Schubert. No que respeita às seis primeiras, o assunto não oferece dúvidas: 1.ª sinfonia, em ré maior (1813); 2.ª sinfonia, em si bemol maior (1814-1815); 3.ª sinfonia, em ré maior (1815); 4.ª sinfonia, em dó menor *(Trágica)* (1816); 5.ª sinfonia, em si bemol maior (1816); 6.ª sinfonia, em dó maior (1818).

São obras onde Schubert utiliza processos próprios, mas repassadas da influência — por vezes bem clara — de Mozart, Haydn ou Beethoven. Peças extrovertidas, ricas em geral, porém não isentas de uma leve e ocasional amargura. A primeira, composta aos 16 anos, é muito mozartiana, ligeira e festiva, com ecos diretos da sinfonia *Praga*. A segunda recorda, na introdução, o primeiro andamento da sinfonia n.º 39 do gênio de Salzburg, acusando, depois, vestígios beethovenianos no *allegro* seguinte. O *adagio*, contudo, é haydniano. De índole semelhante pode-se considerar a 5.ª sinfonia, de melodia graciosa e estrutura equilibrada, com um final que constitui a síntese perfeita dos três andamentos anteriores. É a única sinfonia que começa sem uma introdução lenta. A terceira, pelo contrário, é mais parecida com a primeira, e não oferece interesse especial, a não ser, talvez, no seu quarto andamento. Muito mais interessante é a quarta, chamada *Trágica*, julga-se que pelo próprio compositor. Nela ressaltam a beleza do seu *andante* e os acentos beethovenianos do final. O epíteto *Trágica* é talvez exagerado, embora se não possa negar que, na sua bela e lírica aparência liederística, palpita, no fundo e na forma, um romantismo escondido e, às vezes, angustiado. A sexta é talvez a menos interessante. Há nela ecos de Beethoven e Rossini. A sinfonia em mi maior, que seria a sétima, mas não é assim numerada, foi totalmente esboçada pelo compositor, que orquestrou os primeiros 110 compassos. Transcrita para piano por John Francis Barnett, veio a ser orquestrada em 1934 por Felix Weingartner.

Depois da sinfonia *Incompleta*, que ocupa o n.º 8, vem a estranha e misteriosa sinfonia *Gmunden-Gastein*. Esta deveria ser, logicamente, a verdadeira 9.ª sinfonia. Ou se perdeu, infelizmente, ou não chegou a ser composta ou era um apontamento desenvolvido da que é hoje conhecida como *A Grande*. Investigações recentes revelaram que Schubert trabalhou em mais duas sinfonias nos anos de 1818 e 1819 e que, em 1828, tinha outra em projeto.

Outras obras orquestrais

A restante obra sinfônica de Schubert tem pouco significado. Trata-se, na maior parte, de aberturas. Abstraindo uma abertura em ré maior (1812), de que restam apenas fragmentos, temos as compostas em ré maior, dó maior e ré menor. A segunda e a terceira costumam ouvir-se em conjunto, pois foram compostas juntas. Chamam-se-lhe «aberturas italianas» e têm os números de Deutsch 590 e 591. A primeira encerra, na sua parte central, um tema conhecido do *Tancredo*, de Rossini. A composta em ré menor consta de um *adagio* e um *allegro*. Ambas foram estreadas pelo regente e violinista Otto Hatwig. A abertura em mi menor, D. 648, foi escrita em 1819. Nela já aparecem os trombones. Semelhante a ela é a que foi composta para o espetáculo cênico *Die Zauberharfe*, que na realidade é utilizada para o início de *Rosamunda*. □

Catálogo da obra orquestral

Sinfonias

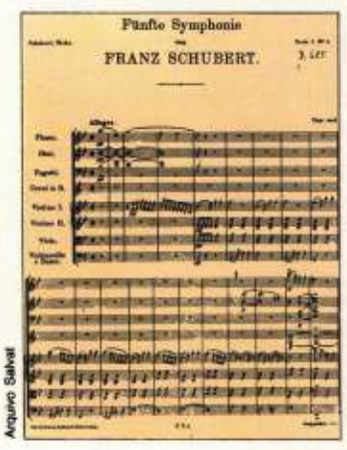
N.º 1, em ré maior, D. 82 (1813) • N.º 2, em si bemol maior, D. 125 (1814-1815) • N.º 3, em ré maior, D. 200 (1815) • N.º 4, em dó menor *(Trágica)*, D. 417 (1816) • N.º 5, em si bemol maior, D. 485 (1816) • N.º 6, em dó maior, D. 489 (1817-1818) • Sinfonia em mi maior ou mi menor (esboço completado por Weigartner), D. 729 (1821) • N.º 8, em si menor *(Incompleta)*, D. 759 (1822) • Sinfonia de *Gmunden-Gastein (perdida)*, D. 849 (1825) • N.º 9, em dó maior *(A Grande)*, D. 944 (1828).

Aberturas

Der Teufel als Hydraulicus («O Diabo Hidráulico»), D. 4 (c. 1812) • Em si bemol maior, D. 11 (1812) • Em ré maior, D. 12 (1811-1812) • Em ré maior, D. 26 (1812) • Em si bemol maior, D. 470 (1816) • Em ré maior, D. 556 (1817) • Abertura italiana em ré maior, D. 590 (1817) • Abertura italiana em dó maior, D. 591 (1817) • Em mi menor, D. 648 (1819).

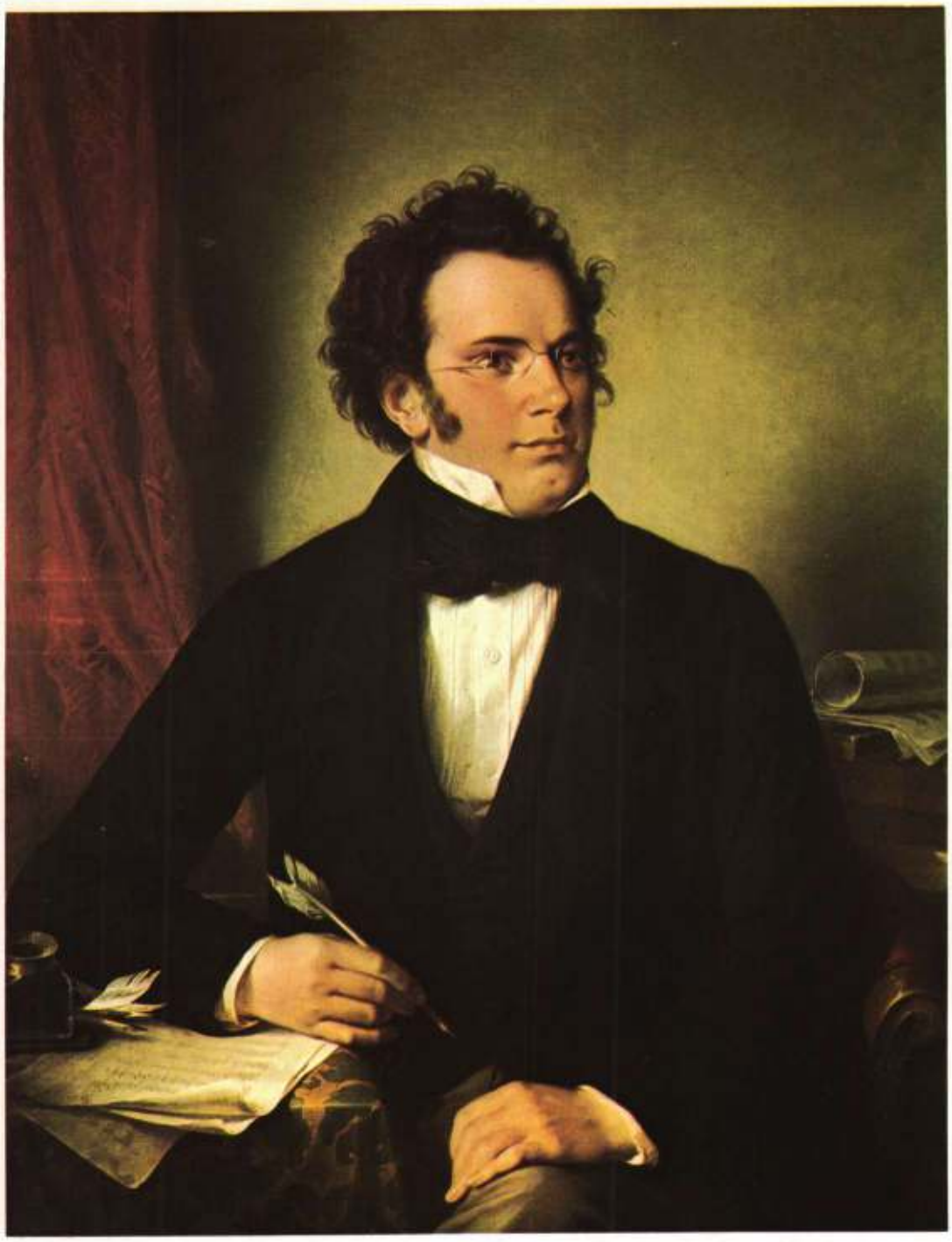
Violino e orquestra

Konzertstück, D. 345 (1816) • Polaca em *si bemol*, D. 580 (1817).

A música que Schubert compôs para orquestra apresenta dois pendores diferentes: um de índole alegre, serena, lírica, como a da 5.ª sinfonia (embaixo, a primeira página da sinfonia), e outro dramático, estranho, angustiado, como o que perpassa na 4.ª sinfonia, Trágica, *e que o quadro de William Dyce, intitulado* Pegwell Bay *(em cima), ilustra.*

Arquivo Salvat

Capítulo 13
Música de câmara

Partindo de idéias estéticas que o entroncam perfeitamente nos seus predecessores — principalmente Mozart, Haydn e Beethoven —, Schubert vai evoluindo progressivamente, penetrando pouco a pouco no que viria a ser o seu estilo próprio e definitivo. É na sua música de câmara que se observa este avanço paulatino com maior clareza. Este gênero de composição oferece um processo de crescimento e elaboração mais compacto e idêntico à evolução do compositor como homem e como artista. Nesse sentido, a sua produção de câmara fica um pouco fora das coordenadas que regem a sua música vocal, incluindo a música religiosa, a ópera e o *lied*. Neste último campo, embora existindo uma evolução importante até a nudez dramática total, a produção de obras-primas torna-se logo habitual desde o começo da sua atividade criadora. Na obra de câmara, Schubert localiza, de modo muito concentrado, todos os fatores intervenientes na sua música: para ela concorrem o seu gênio e inspiração melódica, o seu talento para o jogo modulatório, o seu sentido do colorido instrumental e a sua técnica de variação contínua, do desenvolvimento musical permanente. Sob estes aspectos, surge, como substrato essencial, o lirismo, qualidade que poucos artistas possuíram em tão alto grau, e que confere a toda a sua produção uma feição especial; o lirismo, a efusão anunciadora infalível do romantismo, que sintetiza, como fator essencial, todas as contradições de uma época e de uma cultura. Nesta linha de pensamento, pode dizer-se que Schubert foi um músico contraditório, cheio de conflitos, que, sob o seu exterior simples — inclusive do seu modo consciente de viver e entender a vida —, escondia tensões,



Retrato de Franz Schubert pintado por Wilhelm A. Rieder em 1875, isto é, quase cinqüenta anos depois da morte do músico, a partir de uma aquarela que o próprio Rieder pintara em 1825 e se tornara a imagem mais típica e conhecida do grande compositor vienense. Em vida de Schubert, Rieder fora um dos participantes das célebres schubertiadas.

inquietações, tristezas e angústias. Muitas transparecem na sua música e, de modo especial, na música de câmara. Graças às suas composições, Schubert superava e mediocridade da sua vida — de começo pequeno-burguês — e elevа-se acima da vulgaridade em que se desenrolava a existência na Viena do período Biedermeier (movimento literário, representativo do equilíbrio burguês na Alemanha e Áustria).

Os primeiros quartetos

Na opinião de Deutsch, Schubert compôs cerca de vinte quartetos. Como já dissemos, formou, muito jovem, um quarteto familiar com seu pai e irmãos, e para ele escreveu as suas primeiras obras. Neste conjunto, Schubert não tocava violino, mas sim violeta, como hviam feito Bach, Mozart ou Beethoven. A primeira peça de que há notícia é um quarteto em sol maior, hoje conhecido por introdução e *allegro* em sol maior, D. 2, que se conserva truncado e de duvidosa autenticidade. Também chegaram até nós fragmentos de um quarteto em fá maior, D. 3, de 1811. São do mesmo ano um *andante* e um *allegro,* partes de outro quarteto, D. 32.

A primeira obra completa deste gênero conhecida é o quarteto, D. 18, n.° 1, da *Collected Edition,* de cujos cinco andamentos, quatro são escritos em tonalidades diferentes, o que dá à obra uma aparência curiosa. Este fato não pode ser atribuído, como aponta Domingo del Campo, à inexperiência, pois o compositor já estava familiarizado com obras de Haydn e Mozart, o que leva a pensar tratar-se de uma experiência em torno da idéia de tonalidade. Para Maurice J. Brown, os quinze primeiros quartetos são composições de escasso interesse, inferiores, do ponto de vista artístico, às sonatas de piano. O autor inglês fala de «efeito de mosaico», porque as idéias não ganham coerência estrutural. Schneider não é da mesma opinião, pois acha que a partir destes ensaios de juventude se pode seguir perfeitamente a evolução de Schubert.

Ambos os autores estão de acordo em considerar o quarteto n.° 9, em sol menor, D. 173, o começo de um estilo mais próprio, mais pessoal.

Tanto neste como no quarteto n.º 11, em mi maior, D. 353, de 1816 (o n.º 10 é de 1813), brilham os excelentes minuetos e a graça autêntica dos trios.

Obra importante, que já anuncia um Schubert mais profundo, é o andamento de quarteto, também conhecido como *Quartettsatz*, D. 703 (quarteto n.º 12). Trata-se de um *allegro assai* escrito em dó menor, datado de 1820, e que se supõe ser o primeiro andamento de um quarteto incompleto. A sua estrutura adapta-se à forma sonata, com contínuas mudanças de tonalidade no seu ritmo de 6/8. Emana desta obra um sopro dramático e patético, que logo nos traz à memória o *lied O Rei dos Álamos.*

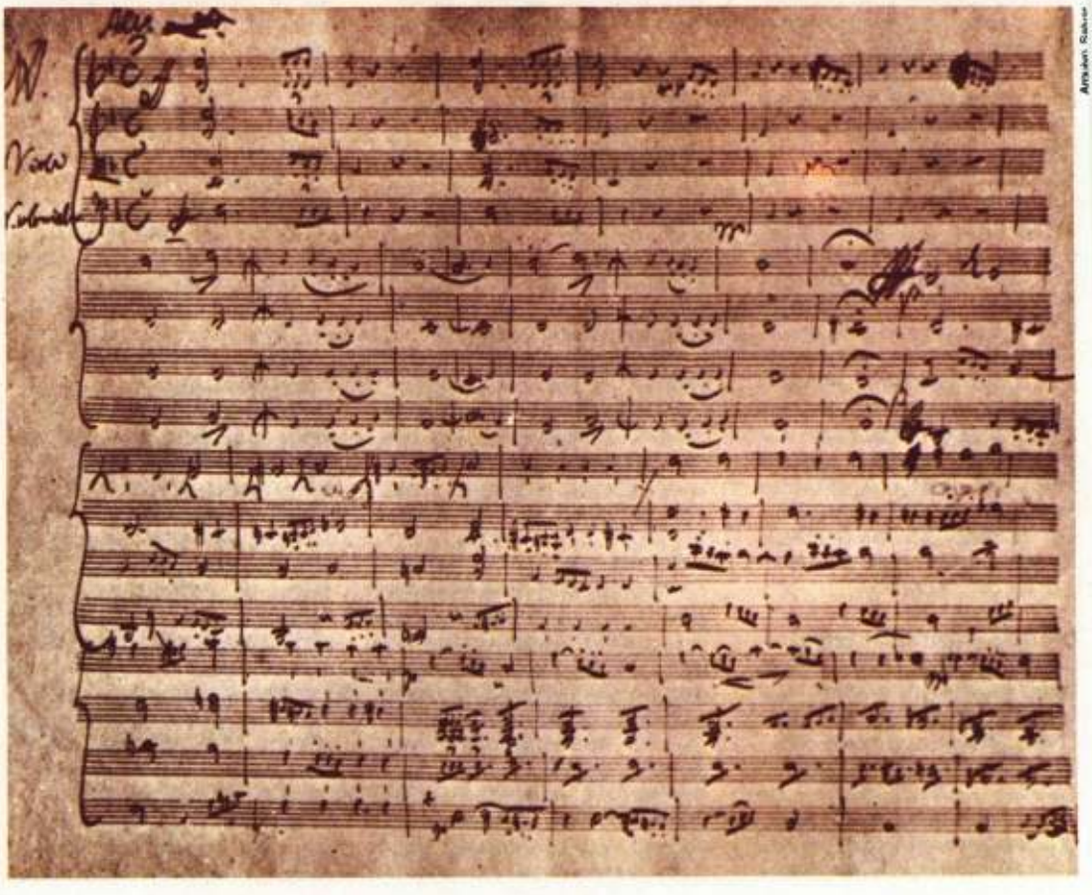
Os três grandes quartetos

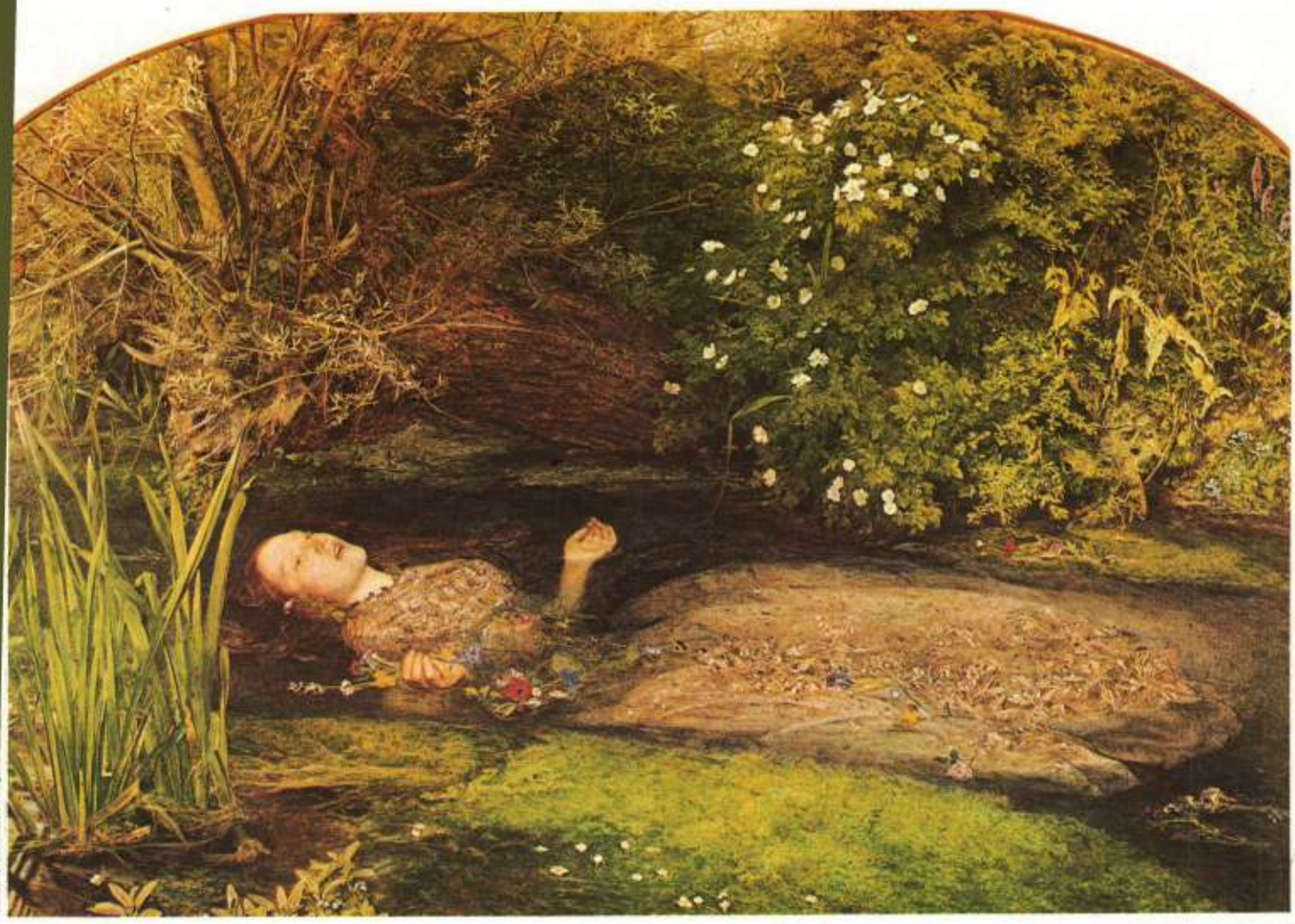
Nestes primeiros quartetos, a evolução de Schubert é grande. De 1810 a 1820, desde as suas primeiras produções neste género até ao *Quartettsatz*, há na sua criação um aprofundamento progressivo; contudo, todos os quartetos de Schubert até 1824 são nitidamente diferentes dos que irá compor a partir desse ano.

É desse ano o quarteto n.º 13, em lá menor, D. 804, op. 29, o único publicado em vida do compositor, que escreveu muito pouco depois de conseguir superar o desespero provocado pela doença. *No primeiro andamento, depara-se-nos o ambiente do lied Margarida Fiando,* introdução singular da linha da sinfonia em sol menor, K. 550, de Mozart. O minueto, em ritmo de mazurca, possui uma estranha pátina, ao mesmo tempo leve e profunda, condizente com a personalidade melódica e ambiental do segundo andamento, *andante,* apresentado com o entreato de *Rosamunda.* O *finale,* construído sobre temas militares húngaros, tem afinidade com Weber e é ligeiro e amaneirado.

Os quartetos n.os 14 e 15, ambos terminados em 1826 (começou a compor o primeiro em 1824), em ré menor, D. 810, e em sol maior, D. 887, levam à perfeição tudo o que o músico foi descobrindo nos anos imediatamente anteriores. No primeiro, também conhecido pelo título *A Morte e a Donzela,* aparece em primeiro plano toda a força dramática *lied* schubertiano, tal modo que a estrutura liederística se impõe à própria forma do quarteto. A incerteza constante entre o tom maior e menor e as estranhas modulações — em particular no *andante* — criam um clima muito especial. *As influências que recebeu nesta altura são várias,* sintetizadas e reelaboradas pelo compositor: no primeiro andamento, encontramos Mozart; no *scherzo,* Beethoven. O mais significativo e mais propriamente schubertiano dá-se no segundo andamento, no qual se apresenta uma versão levemente modificada do tema do *lied A Morte e a Donzela;* daí o nome deste quarteto. Sem dúvida, Schubert tinha perfeita consciência do que queria. Uma idéia o dominava: a da morte. O tema do *lied* já é indicado no primeiro andamento, que principia com uma célula rítmica, «sinal tão fatídico que tende a aproximar o fragmento à célebre fórmula beethoveniana sempre utilizada de modo significativo por Schubert», diz Brigitte Massin. Não é de admirar, por conseguinte, que Schubert eleja uma tonalidade menor e transcreva o tema da canção para o tom da subdominante de sol menor, tom em que escreveu outra das suas famosas canções: a balada fúnebre *O Rei dos Álamo* Depois das cinco variaçõ do *andante, o scherzo* e *põe elementos ornamenta de raiz eslava, que reco* dam Dvorak e antecipam curiosamente, o tema utili zado por Wagner nos *Nibe lungos.* O rondó final est escrito em ritmo de tarante la. Este quarteto «penetra até ao último recôndito dc fantástico e do visionário, como só Novalis seria capaz», escreveu Domingo del Campo.

Neste quarteto, como no D. 887, Schubert transforma o gênero em «uma ampla efusão lírica, uma enorme confidência», como afirma Schneider. No entanto, o quarteto em sol maior, D. 887, é o de linguagem mais audaz e original; nele, os atrevimentos surgem espontaneamente, com um princípio básico: a ambiguidade tonal. O quarteto arquiteta-se sobre a relação mi-si e possui um caráter trágico e desolado, cuja voz principal é interpretada pelo violoncelo, o que abre, sem dúvida, o caminho para a obra definitiva de 1828: o quinteto com dois violoncelos, D. 956.

Utilizado como fator de inquietação e mistério, reminiscência do *Quartettsatz*, o

À direita, página musical autógrafa do quarteto de cordas A Morte e a Donzela, *de Franz Schubert. Este manuscrito encontra-se na Biblioteca Nacional Austríaca, de Viena. Schubert começou a sua composição em 1824 e acabou-a em 1826.*



trêmulo encontra-se presente ao longo de toda a composição. A tensão alivia em parte no trio em sol maior do *scherzo,* uma espécie de *ländler* de feição popular. O *allegro assai* é um rondó de energia ininterrupta, onde sobressai claramente o contraste entre o primeiro tema e o segundo, uma melodia que recorda Rossini. O ritmo também é de tarantela. Depois de um desenvolvimento contínuo, a finalizar com uma luta tonal impressionante, a obra termina de modo singelo. Magnífico feito, máximo mesmo, se se levar em conta a circunstância de ter sido composta em apenas dez dias. Editada em 1850, a estréia deu-se no ano seguinte.

Os dois trios com piano

Não há dados que forneçam com exatidão a data de composição destas duas obras. Parece bastante lógico, todavia, que ambas tivessem sido criadas e estreadas no mesmo ano. Spaun refere-se, em 1829, à existência de dois grandes trios de violino, violoncelo e piano, interpretados em público por Bocklet e outros artistas, e o próprio Schubert faz menção, numa carta a Hüttenbrenner, de janeiro de 1828, «a um trio de piano, violino e violoncelo, que já foi executado em casa de Schuppanzigh e Linke». Em qualquer caso, trata-se de duas composições da maturidade, datadas logicamente de 1827.

Na ocasião do aparecimento do trio em si bemol, D. 898, em 1836, Schumann escreveu: «O trio em mi bemol é mais ativo, viril e dramático, enquanto o trio em si bemol é mais sofredor, feminino e lírico.»

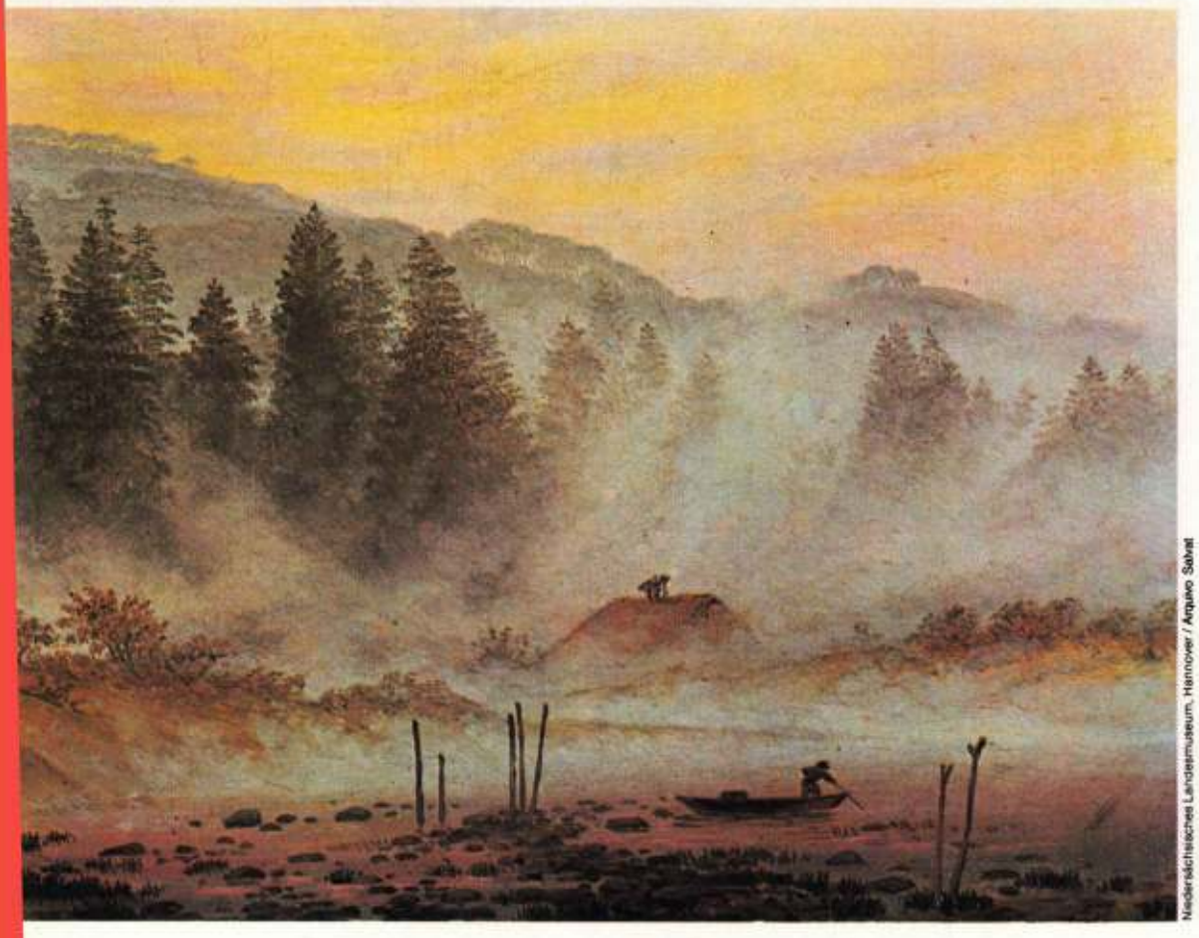
O escrito em si bemol, composto em primeiro lugar, adota o esquema clássico de quatro andamentos. A base da composição parece ser a célula rítmica formada por uma colcheia com ponto, uma semicolcheia e uma semínima, célula muito semelhante à utilizada no *Noturno,* D. 897, e também à de alguns números da *Viagem de Inverno.* No entanto, o primeiro andamento, *allegro moderato,* é muito simples: uma exposição, só com duas tonalidades e dois temas, um desenvolvimento bastante curto, uma recapitulação e uma coda. O *andante* é breve, engenhoso, idílico. A melodia utilizada é de grande beleza e liberdade, com freqüentes mudanças de tonalidade e inarmonias. Encontramos humorismo e malícia no dançante *scherzo,* que evoca continuamente o espírito da valsa. O rondó sobressai pela liberdade de imaginação, a variedade do desenvolvimento e a sua inesgotável flexibilidade de idéias. O esquema rítmico está aparentado com certos trechos da *Rosamunda,* que também aparecem escritos em 2/4. Einstein assinalou o parentesco existente, em caráter e atmosfera, entre o começo deste rondó e o *lied Skolie,* D. 306, de 1815, canção em louvor da primavera e da juventude.

Isto pode dar-nos a chave da obra. Música realmente alegre, clara e equilibrada,

À esquerda, Ofélia Morta (Tate Gallery), óleo do pintor britânico Sir Everett Millais (1829-1896), o mais dotado e o melhor, tecnicamente, de todos os pré-rafaelitas ingleses. Em 1824, Schubert começou a compor o quarteto n.º 14, em ré menor, D. 810, também conhecido pelo título de A Morte e a Donzela. No seu segundo andamento, o compositor vienense emprega uma versão ligeiramente modificada do tema do lied homônimo.

Embaixo, óleo do pintor Josef Ginonvski, realizado em 1829, que se conserva no Museu Schubert de Viena. Em primeiro plano, sobressai o impressionante zimbório barroco da Igreja de S. Carlos Borromeu, obra dos arquitetos Johann Bernhard Fischer von Erlach e seu filho Josef Emanuel, construído entre 1716 e 1737. Em sua frente, o passeio de Glacis. Ao fundo, Viena antiga, com suas torres e zimbórios.

Alpenland Lichtbildwerkstätten, Viena / Westermann Archiv



Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover / Arquivo Salvat

A paisagem reproduzida à esquerda, obra do pintor alemão Caspar David Friedrich, apreende perfeitamente o clima de inquietude e de mistério, o caráter trágico e desolado — temas caros ao romantismo —, do quarteto em sol maior, D. 887, de Schubert.

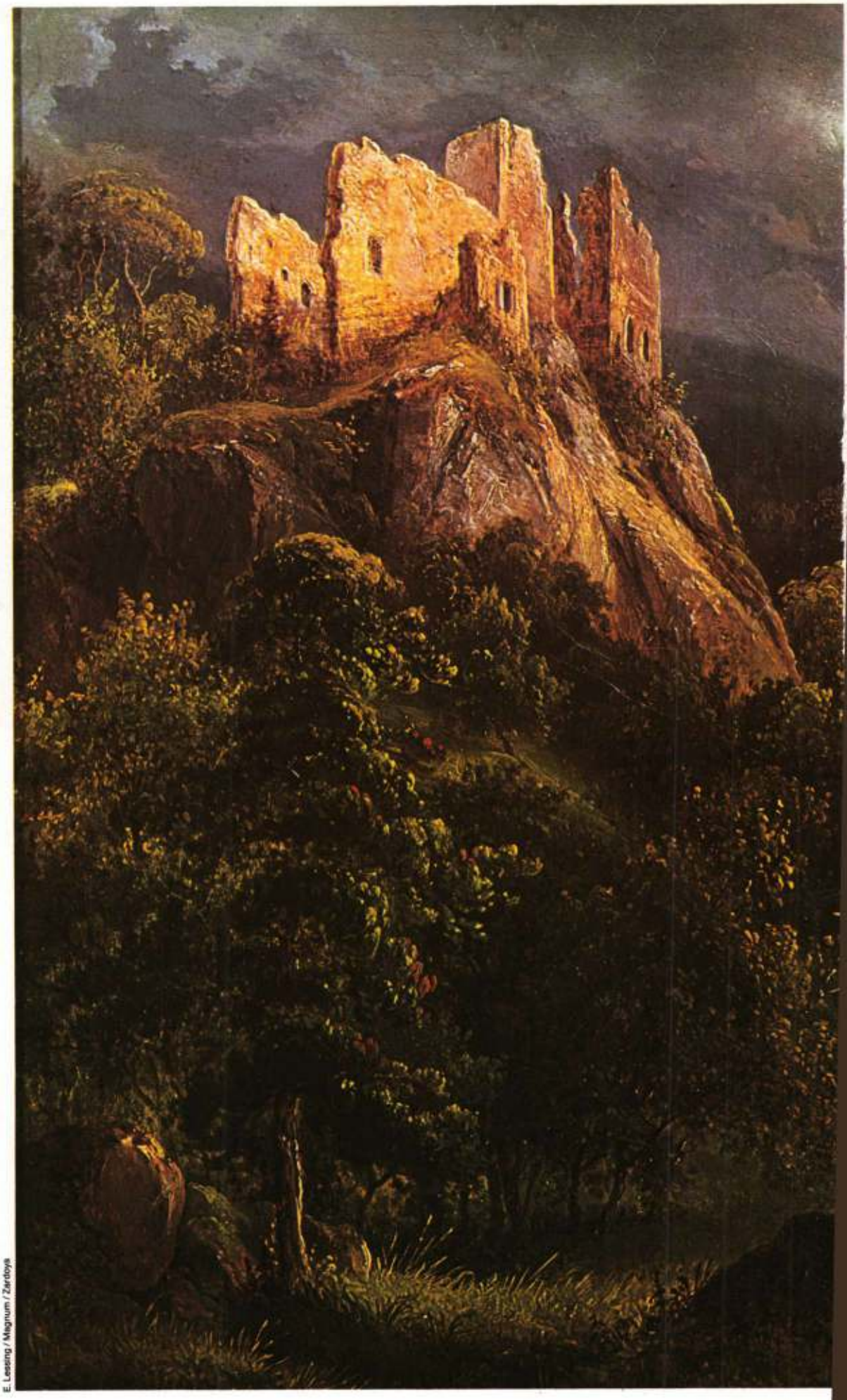
inesperada num homem já enfermo e profundamente angustiado.

O trio em mi bemol maior, D. 929, também em quatro andamentos, é mais extenso e amplo e preludia a grande arquitetura da sinfonia em dó maior, composta meses mais tarde. Desde o enunciar do primeiro tema do andamento inicial, exposto em uníssono pelos três instrumentos, assistimos a um inesgotável desenvolvimento, onde intervém grande número de mo-

dulações. Ao longo da sua impecável construção, pode-se observar a concomitância das idéias temáticas com o minueto da sonata em sol maior, D. 894, ou com o improviso em lá bemol maior, para piano, D. 899. O segundo andamento, *andante con moto,* escrito em dó menor e compasso 2/4, utiliza uma canção sueca intitulada *Se Solen sjunker* («Olha, o Sol Declina»). Não é isto, contudo, o mais significativo do andamento, a não ser a sua similitude rítmica com o tema da viagem, tão usado por Schubert. Há, por isso, parentesco com o *andante con moto,* também em 2/4, e em lá menor, da sinfonia em dó maior, *A Grande,* e, evidentemente, com certos *lieder* da *Winterreise.* O *scherzo* é leve e firma-se no jogo de repetições entre o piano e as cordas. O *allegro moderato* final, em compasso 6/8, baseia-se, provavelmente, no trio op. 70, n.º 2, de Beethoven, como aponta Brigitte Massin. É um andamento muito livre e fantasioso, em forma sonata. Depois de uma série de modulações e de quebras abruptas, reaparece o tema da canção sueca, na tonalidade maior. Este processo magistral, utilizado posteriormente por outros compositores, mostra a liberdade de Schubert na forma e no desenvolvimento das estruturas. A mutação final supõe a transição da dor para o amor.

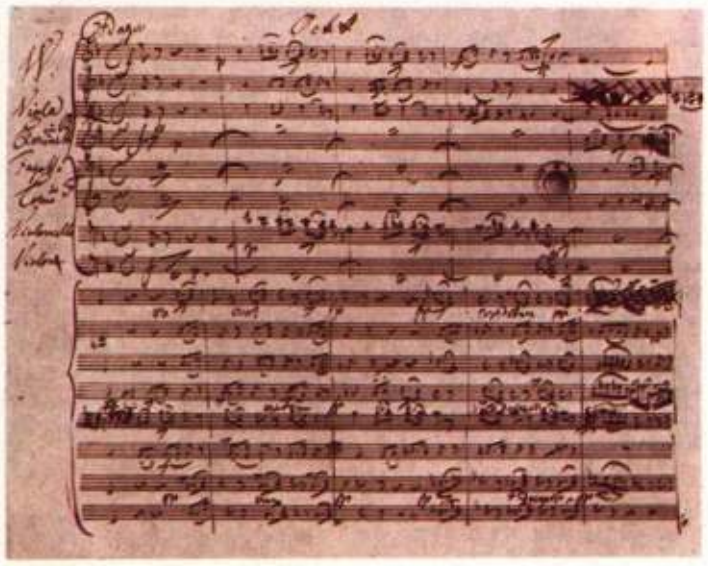
O quinteto em dó maior

Este quinteto, D. 956, uma das mais impressionantes obras-primas da música de câmara de todos os tempos, foi escrito para dois violinos, violeta e dois violoncelos, entre agosto e setembro de 1828. Não há dúvida de que esta obra é influenciada pela sinfonia em dó maior, terminada meses antes. Dela, conserva a tonalidade e certos elementos estruturais. Não se trata de um quarteto com o aditamento de uma violeta, como haviam feito Mozart e Beethoven, mas de um quarteto onde se reforça o baixo com um segundo-violoncelo. As duas vozes extremas propõem-se, pois, ampliar «orquestralmente» o conjunto. De qualquer modo, há a recordar que Schubert sentiu



E. Lessing / Magnum / Zardoya

À esquerda, Ruínas Românticas *(Historisches Museum der Stadt, Viena), óleo de Ferdinand Schubert, irmão mais velho de Franz, ao qual sempre o ligou grande afeição, conforme se depreende da correspondência trocada entre ambos, que chegou até nós.*

À direita, página do octeto em fá maior, D. 803, composto para clarinete, fagote, dois violinos, violeta, violoncelo e contrabaixo. Dedicado ao conde von Troyer, sabe-se que a primeira audição, em maio de 1824, esteve a cargo do próprio Troyer (clarinete) e de alguns membros do célebre Quarteto Schuppanzigh.

sempre grande predileção pelo violoncelo.

Da maneira mais simples, em três compassos, os primeiros do *allegro ma non troppo* inicial, Schubert deixa a porta aberta a todas as alternativas. Bastou-lhe planejar um longo acorde em dó e transformá-lo, no terceiro compasso, num acorde de sétima diminuta. Há grande veemência no desenvolvimento deste primeiro tema, ao longo do qual se sobrepõem motivos rítmicos sobre a melodia confiada aos violoncelos. O segundo tema está escrito em mi bemol. O desenvolvimento destas idéias temáticas é bastante complexo, combinando acordes de sétima dominante e sétima diminuta, numa alternância de intensidades que se resolve num acorde de lá maior. Reaparece aqui, de novo, o eterno tema da marcha, da viagem, utilizado já no final da exposição, e que se converterá no núcleo do desenvolvimento. Existe ainda um novo motivo, síntese dos dois temas da exposição. No adagio reencontramos, modificado, o tema do *lied A Morte e a Donzela.* A longa e ondulante melodia em mi maior desenvolve-se com absoluta simplicidade, proporcionando uma extraordinária profundidade de sentimento. O tema é exposto pelo segundo-violino, a violeta e o violoncelo, acompanhados pelos outros dois instrumentos. A tranqüilidade é destruída de súbito com uma mudança de tom para fá menor, que dá entrada a uma melodia de origem eslava. O compasso 12/8 coloca-nos perante uma visão trágica, reforçada pelo *ostinato* dos baixos em tercinas e semicolcheias, trazendo-nos à memória a canção *Im Dorfe,* do ciclo *Winterreise.* Quando regressa a parte inicial, há uma nova ornamentação do tema a cargo do primeiro-violino e do segundo-violoncelo, e o andamento termina no clima de plenitude lírica em que começou. O *scherzo* é realmente orquestral: sonoridades de caça, cantos populares, efeitos contrastantes, dissonâncias, alusão à tempestade. Resulta um andamento contraditório em 4/4, sem dúvida o ponto focal do quinteto; um trecho realmente enigmático, que nos evoca os *Heinelieder,* a *Winterreise* e, mesmo, o *Agnus Dei* da missa em mi bemol.

O andamento final, um *allegretto,* combina o rondó com a forma sonata e contribui para aliviar a atmosfera produzida no andamento anterior. Utiliza uma melodia vulgar, depois contrastada com um tema de tipo vienense. É, inegavelmente, um andamento de menor relevo que os anteriores, embora se possa considerar — ao contrário do que se tem pensado durante muitos anos — como progressivo. Segundo Domingo del Campo, não é uma apoteose, mas também o último quarteto de Beethoven ou o último prelúdio e fuga do 2.º livro do *Cravo bem Temperado* de Bach não o são. A primeira execução da obra deu-se em 1850, em Viena; a sua edição, em partes cavas, é de 1853.

Outras obras

Apesar de não alcançarem o nível superior das composições de câmara analisadas até agora, convém determo-nos um pouco diante de duas outras obras, de manifesto significado: o quinteto em lá maior, D. 667, *A Truta,* e o octeto em fá maior, D. 803.

O primeiro foi escrito em 1819, durante a viagem a Steyr que Schubert fez com Vogl. Obra muto popular, utiliza no seu quarto andamento o tema do *lied* homônimo. A instrumentação consta de violino, violeta, violoncelo, contrabaixo e piano. Por razões de equilíbrio entre cordas e piano, a parte deste último é escrita geralmente no registro agudo; processo simplificado, mas direto e eficiente para atrair o ouvinte. A parte de contrabaixo tem muito pouco interesse, pois resume-se em dobrar o baixo, excetuando uma intervenção como parte principal no quarto andamento. Dado que a composição era dedicada a um violoncelista entusiasta, Schubert escreveu diversas frases a solo para tal instrumento.

O conhecido tema de *A Truta* varia ao longo do quarto andamento. A peça, cheia de pormenores deliciosos, é agradável de ouvir. Encontramo-nos na proximidade da sonata em lá maior, D. 664, composta pela mesma data.

O octeto em fá maior é uma das obras instrumentais mais extensas de Schubert e mantém um estreito paralelo com o septimínio de Beethoven. Não há dúvi-

da de que o compositor quis, com esta obra, criada em 1824, rivalizar com o músico alemão. De fato, ambas possuem a mesma estrutura em seis partes (apesar de, no octeto, o minueto e o *scherzo* se apresentarem por ordem inversa) e a mesma instrumentação (clarinetes, trompa, fagote, contrabaixo, violoncelo, violeta e violino).

O tema das variações do quarto andamento, *andante*, liga-se a uma ópera da sua juventude, *Os Amigos de Salamanca* (1815). Não obstante a sua extensão, o octeto é uma obra realmente fluida, que se escuta sem enfado, sobretudo graças ao tratamento variado e imaginativo dado aos instrumentos de sopro. Sobressai o *scherzo*, um dos mais exuberantes de Schubert, dotado de uma energia rítmica realmente contagiosa. A única sombra é o misterioso começo do último andamento, que logo se recompõe e nos oferece grande energia e vitalidade, num *perpetuum* muito usado, depois, pelo músico. □

Catálogo da obra de câmara

Violino e piano
3 sonatinas em ré maior, lá menor e sol menor, D. 384, D. 385 e D. 408 (1816) • Sonata em lá maior, D. 574 (1817) • Rondó em si menor, D. 895 (1826) • Fantasia em dó maior, D. 934 (1827).

Flauta e piano
Introdução em mi menor, D. 802 (1824).

Violoncelo e piano
Sonata em lá menor para *arpeggione* (instrumento desaparecido) ou violoncelo, D. 821 (1824).

Trios de cordas *(violino, violeta e violoncelo)*
Trio em si bemol maior (incompleto), D. 471 (1816) • Trio em si bemol, D. 581 (1817).

Trios com piano *(violino, violoncelo e piano)*
Trio em si bemol, D. 28 (1812) • Trio em si bemol maior, D. 898 (1827) • Trio em mi bemol maior, D. 929 (1827) • *Adagio (Noturno)* em mi bemol, D. 897 (1827).

Quartetos de cordas
N.º 1, com mudanças de tonalidade, D. 18 (1812) • N.º 2, em dó menor, D. 32 (1811-1812) • N.º 3. em si bemol maior, D. 36 (1812-1813) • N.º 4, em dó maior, D. 46 (1813) • N.º 5, em si bemol maior, D. 68 (1813) • N.º 6, em ré maior, D. 74 (1813) • N.º 7, em ré maior, D. 94 (1814) • N.º 8, em si bemol maior, D. 112, op. 168 (1814) • N.º 9, em sol menor, D. 173 (1815) • N.º 10, em mi bemol maior, D. 87 (1813) • N.º 11, em mi maior, D. 353. (1816) • N.º 12, em dó menor, *Quartettsatz*, D. 703 (1820) • N.º 13, em lá menor, D. 804 (1820) • N.º 14, em ré menor, *A Morte e a Donzela*, D. 810 (1824-1826) • N.º 15, em sol maior, D. 887 (1826).

Outros quartetos
Adagio e rondó concertante em fá maior, para violino, violeta, violoncelo e piano, D. 487 (1816) • 5 minuetos e 6 trios em dó maior, fá maior, mi menor, sol maior, dó maior (2 violinos, violeta e violoncelo), para quarteto, D. 89 (1813 • 5 danças alemãs e 7 trios para quarteto, em dó maior, sol maior, ré maior, fá maior, dó maior, D. 90 (1813) • Quarteto de flauta, violeta, violoncelo e viola, segundo M. W. Matiegka, D. 96 (1814) • *Grave* e *allegro* para quarteto, D. 103 (1814).

Quintetos
Rondó em lá maior para violino e quarteto de cordas, D. 438 (1816) • Quinteto em lá maior, *A Truta*, para piano e quarteto de cordas, D. 667, op. 114 (1819) • Quinteto em dó maior para 2 violinos, violeta e 2 violoncelos, D. 956 (1818).

Para vários instrumentos
Minueto e final para octeto de sopro (2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes — 2 trompas), D. 76 (1813) • *Eine Kleine Trauermusik* para noneto de sopro (2 clarinetes, 2 fagotes — 2 trompas, 2 trombones — contrabaixo de cordas), em mi bemol maior, D. 79 (1813) • Octeto em fá maior para 2 violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo — clarinete, fagote e trompa, D. 803, op. 166 (1824).

Perfil biográfico

Capítulo 14

A febre criadora

No primeiro dia de novembro de 1814, Schubert iniciou a sua carreira como sexto assistente na escola de seu pai. Foi-lhe confiada a classe infantil a troco de um salário que apenas lhe chegava para se alimentar. Depressa se deu conta de como era difícil compatibilizar a sua ocupação docente e a composição, que o absorvia cada vez mais. Aí entrou Spaunn de novo em ação, ao apresentá-lo a Mayrhofer, sobre cujos versos escrevera o *lied Am See* («No Lago»). O músico encontrava-se cada vez mais alheio ao mundo do ensino e mais entregue à composição, como se desejasse demonstar que era precisamente para isso que viera ao mundo. O restante de 1814 e todo o ano de 1815 representam, por conseguinte, uma época em que nasceram numerosas obras. Concretamente, em 1815: quatro óperas, cerca de 150 *lieder*, duas sinfonias, duas missas, um quarteto de cordas e múltiplas composições religiosas, coros, sonatas de piano, etc. Uma das mais geniais criações deste período é o *lied Erlkönig* («O Rei dos Álamos»), com texto, mais um vez, de Goethe. Spaun deixou-nos um vivo relato da sua criação: «Certa manhã, pelo meio-dia, apresentei-me com Mayrhofer em casa de Schubert, que então morava com seu pai em Himmelpfortsgerund. Encontramo-lo exultante, a ler em voz alta, num livro, *O Rei dos Álamos*. Depois de passar para cima e para baixo com o livro na mão, sentou-se de repente e, em curto espaço de tempo, aí estava a magnífica balada no papel. Como Schubert não tinha piano, corremos ao Konvikt e ali, nessa mesma tarde, *O Rei dos Álamos* foi cantado e acolhido com entusiasmo. Depois disto, o velho organista da corte, Rujitchka, ficou com a partitura sem a parte de canto e estudou-a nos seus pequenos detalhes, com atenção e simpatia. Ao ver como estava composta, sentiu uma profunda emoção. Como alguns quisessem criticar uma dissonância que se repetia em várias ocasiões, Rujitchka explicou, ao piano, que correspondia necessariamente a um fragmento do texto e, ao contrário do que se dizia, era muito bela e resolvia-se de modo feliz.»

No outono de 1815, Schubert travou conhecimento com Schober, que ouviria falar dele: tinha escutado algumas das suas canções em casa de Spaun, em Linz. Schober iria converter-se numa das amizades mais contraditórias e influentes do compositor e talvez a mais íntima.

Pouco depois, já em 1816, Schubert pretendeu concorrer ao lugar vago de professor de música da Escola Normal de Laibach (atual Liubliana). Para esse fim, procurou o empenho de Salieri, a despeito do que

o lugar seria dado a Franz Sokoll, compositor residente em Klagenfurt.

O silêncio de Goethe

Em abril desse mesmo ano, apareceu a 4.ª sinfonia, em dó menor, *Trágica*, altura em que Spaun perguntava a Goethe se aceitaria a dedicatória de uma série de *lieder* de Schubert, compostos nos dois anos anteriores, alguns inspirados em textos do próprio Goethe. Este respondeu com o silêncio, demonstrando que, não obstante a sua sabedoria e inteligência, não possuía o dom da intuição. É interessante dar a conhecer alguns fragmentos da carta de Spaun a Goethe:

«O signatário permite-se roubar, com estas linhas, alguns instantes do seu tão precioso tempo, e só a esperança de que a coleção de *lieder* junta não será, porventura, uma oferta desagradável a Vossa Excelência pode pretender desculpar a seus próprios olhos a grande liberdade tomada. As poesias contidas no presente caderno foram postas em música por um compositor de 19 anos, que responde pelo nome de Franz Schubert, a quem a natureza tem dispensado, desde a mais tenra infância, os dotes mais evidentes para a composição [...] que lhe seja permitido consagrar humildemente esta coleção a Vossa Excelência, cujos magníficos poemas não só foram, em grande parte, os inspiradores da mesma coleção, como também orientaram a sua formação de cantor alemão [...] O jovem artista sentir-se-ia ditoso de merecer aprovação, o que seria para ele a maior honra outorgada a qualquer homem neste mundo. Rogo o elevado obséquio de favorecer-me com a sua resposta.»

Neue Pinakothek, Munich / Arquivo Salvat

Em cima, Franz von Schober (1798-1883), segundo um retrato de Leopold Kupelwieser. Schubert ligou-se de amizade com Schober no outono de 1815 e, ao fim de um ano, mudou-se para casa dele, onde residiu durante dez meses. Foi este um período de ruptura com o passado: deixou de dar aulas na escola paterna e recusou-se a receber mais lições de seu mestre Antonio Salieri.

À esquerda, retrato de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), por Joseph Stieler (1781-1858), pintor da Casa de Áustria e da de Baviera. Schubert foi grande admirador do genial autor de Fausto, *como o atesta o facto de haver musicado 84 textos dele. Pelo contrário, Goethe nem sequer respondeu a aceitar as dedicatórias que Schubert lhe dirigiu.*

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Arquivo Salvat

Em cima, Johann Mayrhofer (1787-1831), poeta, funcionário do Estado e grande amigo de Schubert. Quando ambos se conheceram, em 1814, Schubert já tinha escrito o lied Am See, *sobre versos de Mayrhofer.*

À esquerda, caricatura de Schober, que representa o barítono Johann Michael Vogl (1768-1840) e o seu amigo, o compositor Franz Schubert. Vogl foi o primeiro cantor que compreendeu Schubert e soube como interpretá-lo.

À direita, desenho a pastel de Josef Teltscher (1827), onde se pode ver, à esquerda, Johann Baptist Jenger; ao centro, Anselm Hüttenbrenner, e, à direita, Franz Schubert.

Foi a segunda grande decepção. Apesar disso, Schubert continuou compondo, e pertencem à mesma época a 5.ª sinfonia e o *lied An Schwager Kronos* («Ao Postilhão de Cronos»), com texto de Goethe.

No outono de 1816, Schubert mudou-se para a casa de Schober, o que significou o abandono das tarefas docentes na escola de seu pai. Parece que neste momento, depois de profunda reflexão, se viu forçado a tomar uma decisão clara sobre o seu futuro: optou pela liberdade, pelo compromisso de artista, pela insegurança. Cortou também a sua relação mestre-discípulo com Salieri, considerando que já não poderia receber dele mais ensinamentos práticos, fundamentalmente pela diversidade de critérios estéticos: o professor queria que seu aluno alicerçasse a sua arte em formas e tradições de tipo italiano, emanadas em parte de Gluck, enquanto o discípulo se sentia atraído por uma forma de composição ligada mais diretamente à música germânica.

Pouco depois de se instalar na sua nova residência, deu-se, provavelmente em março de 1817, o encontro com Vogl, que lhe foi apresentado por Schober. O cantor — um barítono lírico — estava no apogeu da sua fama e qualidades. De princípio, manifestou pouco interesse pelo compositor, mas, quando observou e interpretou *Schäfers Klagelied* («O Lamento do Pastor») e *Ganymed* («Ganimedes»), mostrou-se mais amável e pronto a colaborar. O seu entusiasmo transparece neste trecho do seu diário: «Nunca a ausência de uma escola de canto depurada se faz sentir com tanta premência como diante dos *lieder* de Schubert. Senão, que efeito tão surpreendente não produziriam estas composições verdadeiramente divinas, estas manifestações transcendentes onde se encerra todo o alemão! Quantos compreenderão, acaso pela primeira vez, o que significam palavras, poesia em música, palavras em harmonia, pensamentos envoltos em música!» Realmente, como aponta o musicólogo francês Marcel Schneider, seria difícil definir melhor um *lied*. A influência de Vogl no compositor foi, sem dúvida, grande, não só do ponto de vista pessoal — foram grandes amigos —, mas musical.

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Schubert encontrara, pela primeira vez, um cantor que compreendia as suas canções e via o modo mais lógico de as interpretar, identificando-se com o seu espírito e entendendo perfeitamente que cada poema musicado era um pequeno drama interiorizado, apesar de totalmente afastado do teatral. No entanto, não foram dele as primeiras apresentações em público dos seus *lieder*. *Erlkönig*, por exemplo, será estreado por August von Gymnich. Anteriormente, fora o próprio compositor que, com a sua voz de segundo-tenor, cantara as suas canções em audições particulares.

A reação perante Metternich

Durante os dez meses que passou em casa de Schober, foi entrando em contato direto, pela mão daquele e de Spaun, com uma plêiade inquieta de jovens artistas e intelectuais, provenientes, na maioria, das camadas burguesas que, de forma quase espontânea, se reuniam e freqüentavam os mesmos círculos. Era uma forma de reação à repressão de Metternich. Foi nesses círculos que surgiu a revista literária *Beiträge zur Bildung für Jünglinge* («Contribuição para a Formação dos Jovens»); entre os seus fundadores se contavam o irmão de Spaun, Anton, bem como Mayrhofer. A publicação teve de lutar contra uma censura férrea. Inserido neste mundo, também Schubert sentiu a inquietação literária. Eis um excerto de um poema escrito por ele, em agosto desse ano:

Adeus, oh tu, amigo querido!
És a palavra mais amarga.
Ai! Foste chamado para longe de nós,
para o lugar que te foi destinado.
Adeus, oh tu, amigo querido!
Adeus, oh tu, amigo querido!
Quando o teu coração recordar esta canção,
a sombra do amigo pairará mais perto
e tangerá as cordas da minha alma.
Adeus, oh tu, amigo querido!

Com estas linhas, que servirão de base para o *lied Abschied* («Adeus»), D. 578, Schubert disse também

adeus a seu amigo Schober, forçado a partir de súbito para França, a buscar seu irmão, gravemente doente. Isto faz supor que o regresso a casa do pai se deu em finais de 1817. Musicalmente, a estada em casa de Schober foi altamente produtiva. Enquanto durou, vieram à luz obras como as sonatas de piano n.os 4, 6 e 8 e os *lieder Die Forelle* («A Truta»), *An die Musik* («À Música») e *Der Tod und das Mädchen* («A Morte e a Donzela»).

O regresso ao lar paterno foi duro; teve de intergrar-se de novo na disciplina escolar e esquecer a vida irregular e instável, mas atraente, que levara ultimamente. Não é de estranhar, por isso, que nos primeiros meses de 1818 não se encontrasse nas condições criativas ideiais e que as obras produzidas nesse período fossem relativamente escassas e não pertencessem ao melhor da sua obra. Entre elas, a 6.ª sinfonia, em dó maior, iniciada no ano anterior, uma abertura em estilo italiano, um rondó para dois pianos, três *lieder*, algumas peças breves para piano ... A rotina e o tédio, assim como um certo desânimo — era a época em que Rossini começava a ter popularidade em Viena —, atormentavam o compositor.

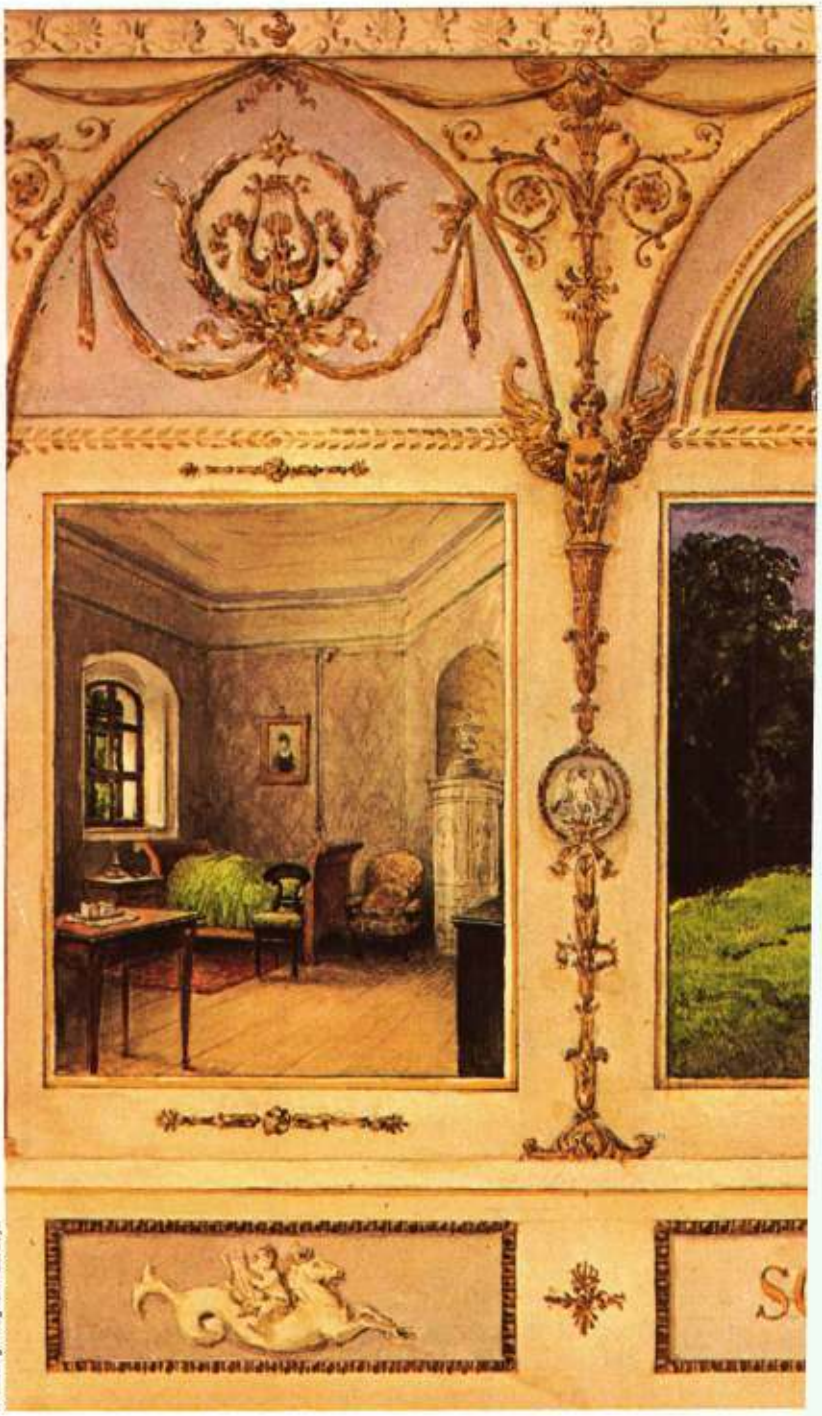
A 1 de maio deu-se, no átrio do Hotel Imperador Romano, um concerto onde se interpretou pela primeira vez, em público, uma obra sua: a *Abertura Italiana* n.º 2. Começava a ser conhecido. O seu nome apareceu no *Wiener Allgemeine Theater Zeitung*, que qualificou a peça de encantadora. Por esses dias, Schubert estreitou a sua amizade com Anselm Hüttenbrenner, a quem dedicou *A Truta*, como prova de íntimo afeto.

Primeira viagem à Hungria

Em julho de 1818, Schubert deixou Viena pela primeira vez. Hüttenbrenner apresentara-o, tempos atrás, ao conde Johann Esterházy, primo de Nicolas Josef Esterházy, o protetor de Haydn. O nobre contratou-o como professor de música de suas filhas, Carolina, de 13 anos, e Maria, de 15, pelo salário de 75 florins mensais. Deste modo, Schubert instalou-se no castelo de Zseliz, localidade situada em território que naquela época era húngaro, a uns 150 km de Viena.

Nas primeiras semanas no campo, o compositor melhorou, recuperou as forças, rodeado de gente agradável e afastado da cansativa rotina da escola. De novo ressurgiram nele o otimismo e a ânsia de compor. O seguinte fragmento, extraído de uma carta sua de 3 de agosto, dirigida aos seus amigos de Viena, é reveladora deste fato: «Encontro-me perfeitamente bem. Vivo e componho como um deus, como se isso pudesse ser. *Einsamkeit* («Solidão») de Mayrhofer está terminada e creio ser o melhor *lied* que já escrevi; fi-lo sem qualquer preocupação nem temor. Espero que todos estejam contentes e se sintam bem, como eu. Entretanto, vivo! Graças a Deus, já era tempo, de contrário ter-me-ia convertido num músico frustrado.»

Tudo sorria, pois, ao nosso músico, que até se envolveu numa aventura amorosa com uma criada, Josephine Pöckelhofer. Não decorreu muito tempo, porém, sem que começasse a ansiar pela vida da cidade, mais agitada e estimulante, mais insegura e boémia (mesmo com a obrigação de lecionar no colégio de seu



E. Lessing / Magnum / Zardoya

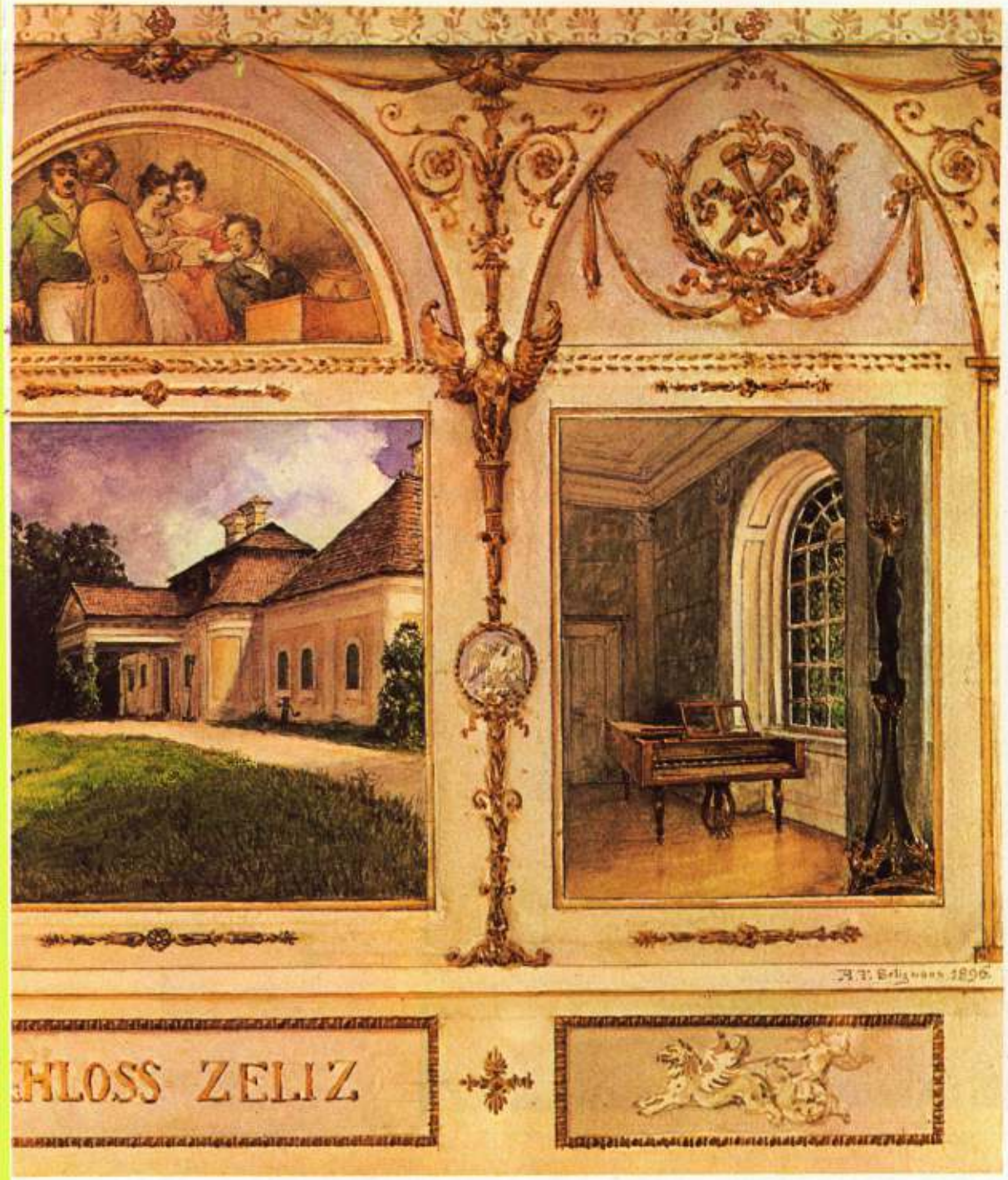
pai), rodeado dos seus íntimos e bons amigos. Nestes breves excertos de cartas, de 24 de agosto, 8 de setembro e 29 de outubro de 1818, respectivamente, podemos apreciar com clareza a evolução no seu estado de espírito:

«Apesar de gostar de estar aqui e todos serem muito agradáveis, sinto-me desejoso de que chegue o momento de dizer: para Viena! para Viena!»

«*Não creias* [a Schober] que permaneça mais tempo do que o exigido pela estrita necessidade.»

«Apesar de tudo, sinto-me só no meio de todas estas pessoas [...] O desejo ardente de Viena aumenta em mim cada dia.»

A 19 de novembro, a família Esterházy, e Schubert com ela, regressou a Viena. Durante os quatro meses da sua estada em Zseliz compôs, entre outras obras, um requiem alemão, dois duetos para piano, a sonata



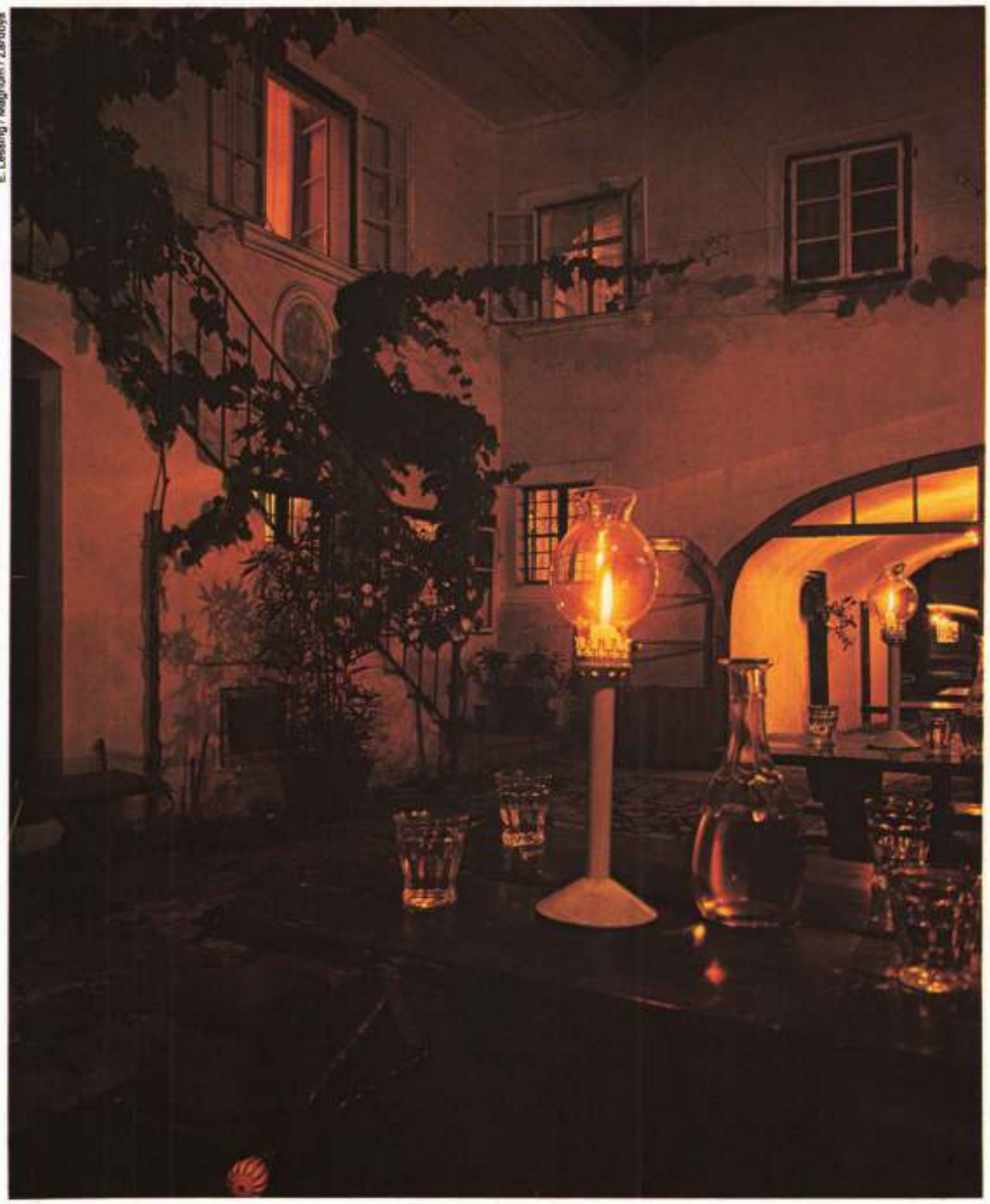
A família do conde Johann Esterházy, primo do protetor de Haydn, Nicolas Josef Esterházy, passava o verão na sua casa de campo de Zseliz. Nela, por 75 florins mensais de salário, Schubert passou o verão de 1818 como professor de música das filhas do conde. À esquerda podem ver-se os aposentos de Schubert em Zseliz, o aspecto exterior do palácio e a sala de música, onde dava as suas lições.

em si bemol maior para piano a quatro mãos, editada em 1824 como op. 30, e um caderno de variações em mi menor («Repousai, Bom Cavaleiro»). Não é muito, mas pelo menos pressupõe uma espécie de reencontro consigo próprio e uma plataforma para retomar com mais força a sua atividade criadora.

Dias de vinho e rosas

De novo em Viena, decidiu emancipar-se definitivamente e abandonar sua atividade de docente. Foi morar com Mayrhofer e principiou um período de vida que os biólogos qualificaram de feliz. A convivência com o escritor levou-o a interessar-se outra vez pela poesia, alargando os seus conhecimentos e assentando as bases do que, no campo do *lied*, serão as suas obras mais ambiciosas e profundas. Ao longo de 1819, irá musicar cinco poemas do seu companheiro de casa, entre eles,

Embaixo, carta de 8 de setembro de 1818, que Schubert dirigiu aos seus amigos de Viena, dando-lhes notícias de Zseliz. Apesar de lhe ser agradável estar em casa da família Esterházy, Schubert sentiu falta da vida boêmia que levava em Viena e das tertúlias com os amigos.



E. Lessing / Magnum / Zardoya

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

An die Freunde («Aos Amigos») e *Trost* («Consolo»). Em janeiro desse ano levou a cabo a composição da opereta *Die Zwillingbrüder* («Os Irmãos Gêmeos»), que será a sua primeira estréia operática no ano seguinte.

A vida, enfim, parecia começar a sorrir ao músico: havia deixado o colégio de seu pai, que lhe desagradava; para ganhar a vida, dava lições de música às irmãs Esterházy, sobretudo a Maria, embora, pouco a pouco, comece a fixar-se sentimentalmente na jovem Carolina; tinha tempo livre para compor, ler, conversar, assistir às tertúlias dos cafés, bem regadas de vinho e cerveja. Além disso, em cada manhã dedicava seis horas à produção.

Às vezes frequentava a casa das irmãs Fröhlich (Bárbara, Catarina, Josefina e Ana). Aí conheceu o mecenas Ignaz von Sonnleithner, cujo filho Leopold era velho amigo do músico. Esta personagem relevante da vida musical vienense, a quem Beethoven legará os seus papéis, faz-se protetor declarado de Schubert, que interpretará em sua casa a cantata *Prometheus*, obra que compusera quatro anos atrás em homenagem ao professor Watteroth, um dos intelectuais que, com mais firmeza, se tinha oposto ao regime policial e repressivo de Metternich.

Embora o que, na realidade, interessava o público e a crítica da época fosse a novidade das óperas de Rossini, também Schubert principiava a ter certo renome. Este início prometedor de 1819 coincide com a estréia de uma das suas canções: *Schäfers Klagelied* («O Lamento do Pastor»), composto em 1814 sobre poema de Goethe. A crítica falou de «uma bela obra».

O verão daquele ano foi, sem dúvida, um dos períodos mais felizes da vida de Schubert. Foi passá-lo em Steyr, onde se deslocou em companhia de Vogl, natural dessa localidade, situada a uns 125 km de Viena.

A beleza da paisagem, a serenidade do ambiente, a amabilidade e cordialidade da população contribuíram para tornar agradável e proveitosa a sua estada aí. Por

Na página da esquerda, interior de um Heurige *em Grinzing (Viena), pousada típica onde serviam vinho novo e aonde Schubert costumava ir, em companhia dos amigos. Na mesma página, à direita, três das irmãs Fröhlich: Bárbara, Catarina e Josefina. Esta última e sua outra irmã Ana eram professoras de canto no Conservatório de Viena, além de cantoras profissionais; Catarina, a «eterna noiva» do poeta Grillparzer, tocava piano e Bárbara cantava.*

Em cima, aguarela oitocentista, que representa um jogo de bola, ao ar livre, em Atzenbrugg, entre os amigos de Schubert. O músico aparece, fumando cachimbo, no grupo situado em primeiro plano.

intermédio de Vogl entrou em contato com as pessoas notáveis da cidade: o advogado Albert Schellmann, pai de cinco formosas filhas em cuja casa se hospedou com Stadler, antigo condiscípulo do Konvikt; o industrial Josef von Koller, em casa do qual viveu também mais tarde; o violoncelista Sylvester Paumgartner, de quem Vogl foi hóspede, etc.

Os dias corriam tranqüilos entre canções, excursões e reuniões e Schubert, feliz, identificado com pessoas e ambiente, vivia livremente e compunha. Destes dias são, por exemplo, a sonata de piano em lá maior, D. 664, escrita para Josefina, filha de Koller; o famoso quinteto em lá maior, *A Truta*, que dedicou a Paumgartner, e em cujo quarto andamento utiliza o tema do conhecido *lied* com o mesmo título (a obra foi terminada em Viena, no outono), e uma cantata festiva dedicada a Vogl pelo seu aniversário. Em agosto, viajou até Linz com Vogl, a 30 km de distância, onde visitaram a casa natal dos Spaun. Daí escreveu a Mayrhofer, que se encontrava doente em Viena: «Em Steyr estou a divertir-me muito e espero divertir-me mais; os arredores são maravilhosos e em Linz tudo é também muito belo.»

A inquietação política

Os acontecimentos do ano seguinte, considerado por alguns autores como «negro», formam um contraste brutal com estes meses felizes. É, na verdade, um ano em que nada ou muito pouco corre bem ao músico, em que os projetos acariciados com maior afã se goram, como se uma sina adversa estivesse empenhada em que tudo se frustrasse. A sensação de insegurança e de inquietação experimentada nessa época em Viena — na realidade, por toda a Áustria —, em face da opressão crescente exercida por Metternich, para quem cada cidadão podia ser um perigoso revolucionário, tem, como é de calcular, grande influência no desenrolar dos acontecimentos. Devido ao assassínio do dramaturgo Leopold Kotzebue, protegido de Metternich, que ocorrera em março de 1819, acentuara-se a vigilância sobre certas camadas revolucionárias da sociedade. A censura tornara-se gradualmente mais feroz. Em princípios de 1820, a agitação entre os intelectuais era manifesta e a criação de sociedades mais ou menos secretas era conseqüência lógica. Conquanto em muitos casos permanecesse na sombra, a oposição ao regime ia-se tornando cada vez mais clara, reclamando liberdades e direitos cívicos, ao mesmo tempo que reivindicava o reconhecimento da personalidade da tradição dos povos germânicos.

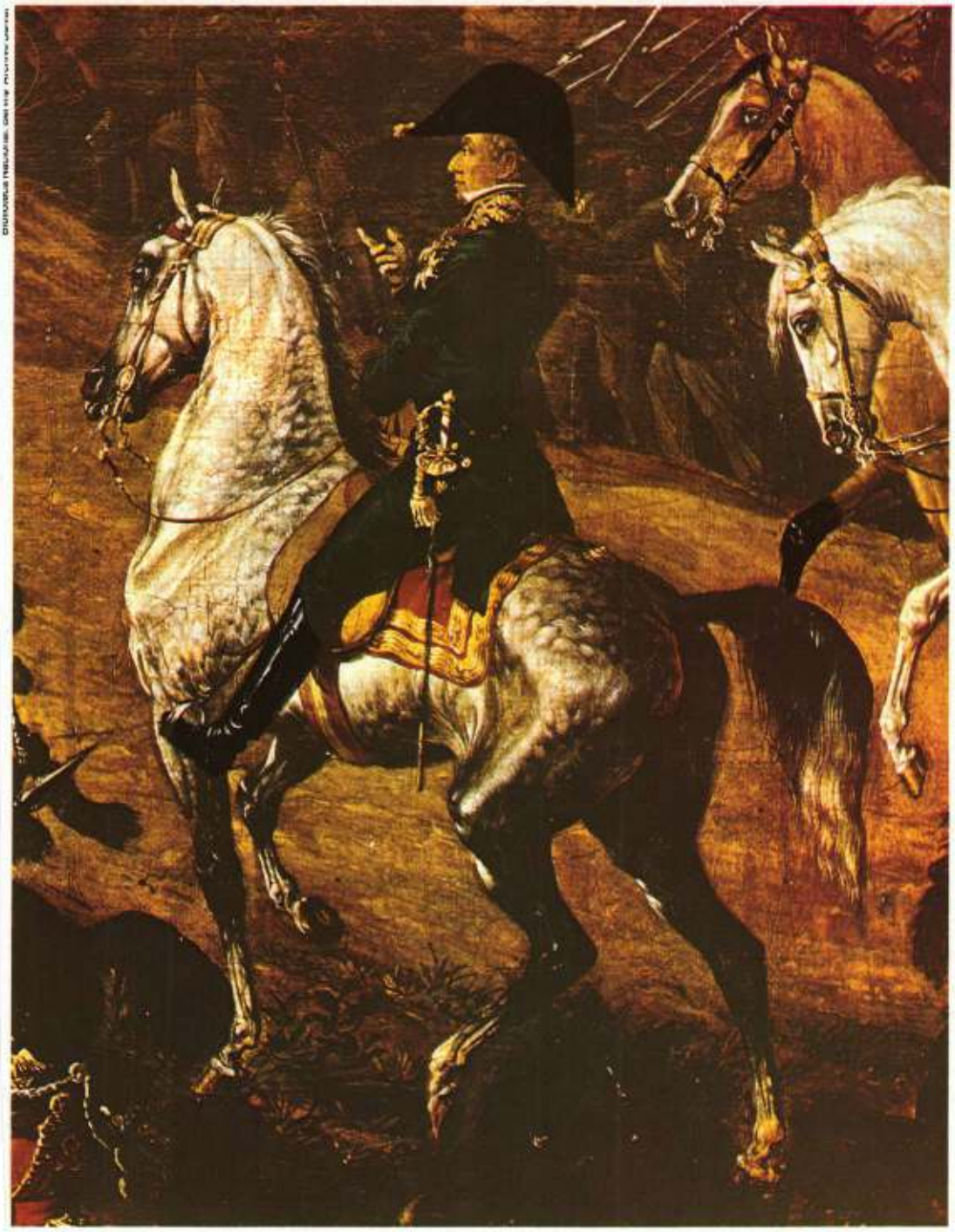
Schubert, nem revolucionário nem paladino da liberdade, encontra-se, no entanto, integrado neste mundo intelectual e político. Não podia ser de outro modo, se

levarmos em conta que, por um lado, a sua forma de pensar é de um liberal e, por outro, que estava rodeado de pessoas com grande ascendente sobre ele e que seguiam e definiam uma linha de conduta muito explícita e nitidamente contrária à atuação do aparelho estatal. Neste sentido, têm grande influência sobre o músico, Mayrhofer, Spaun ou Senn, antigo companheiro «rebelde» do Konvikt e um dos elementos mais ativos na luta pelas liberdades, com os seus poemas e atuações. Será igual à que, mais tarde, irão exercer Bauernfeld e Grillparzer. No verão de 1820, juntar-se-á a este círculo de personalidades o pintor Leopold Kupelwieser, que conhece em Atzenbrugg, dependência do mosteiro de Klosterneuburg, a uns 30 km distante de Viena e propriedade de um tio de Schober. Atzenbrugg foi centro de amistosas reuniões de artistas e intelectuais. Mas antes, em março, devido a outra

Embaixo, à esquerda, o príncipe Klemens Metternich-Winneburg (1773-1859), segundo um retrato equestre de John Neponiuk. Membro de uma família nobre, foi primeiro-ministro da Áustria entre 1809 e 1848. Em 1814-1815, presidiu às sessões do Congresso de Viena, onde conseguiu impor uma nova reorganização da Europa, baseada nos princípios do Antigo Regime. No interior do país, criou um clima de insegurança e repressão, que deu lugar à formação de sociedades secretas. Até Schubert foi detido, depois de uma reunião em casa de Senn.

Na página seguinte, fachada do Kärntnertor ou Teatro da Porta de Caríntia, em Viena, onde Schubert estreou, a 14 de junho de 1820, a sua opereta Die Zwillingsbrüder *(«Os Gêmeos»), que, apesar da intervenção de Vogl, teve pouco êxito.*

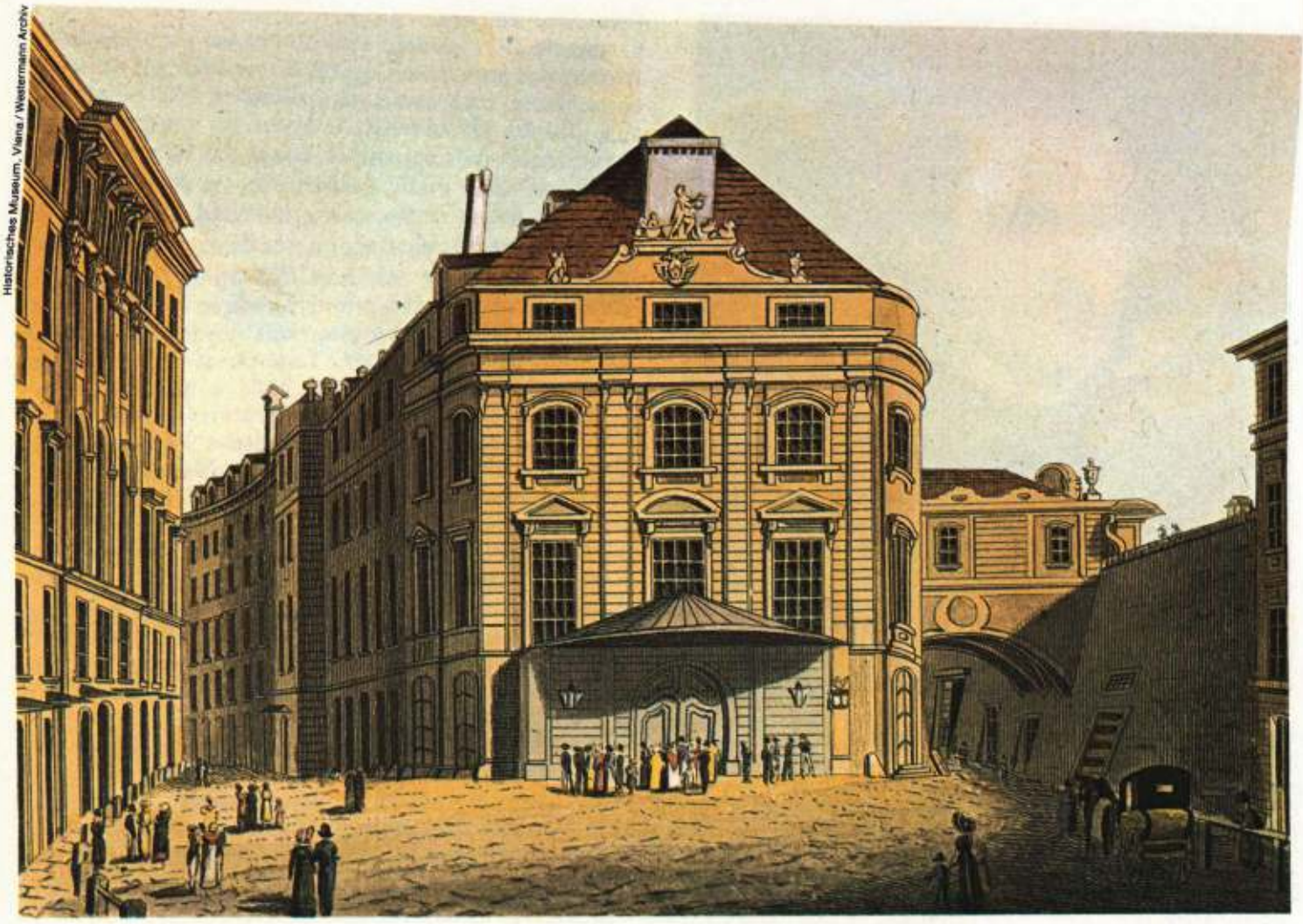
Embaixo, retratos do poeta Johann Michael Senn (1795-1857), do pintor Leopold Kupelwieser (1796-1862) e do escritor teatral e funcionário do Estado Eduard von Bauernfeld (1804-1890), os três grandes amigos do compositor vienense.



Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Arquivo Salvat



reunião em casa de Senn, considerada subversiva, sofrerá a sua primeira e única detenção policial, como suspeito.

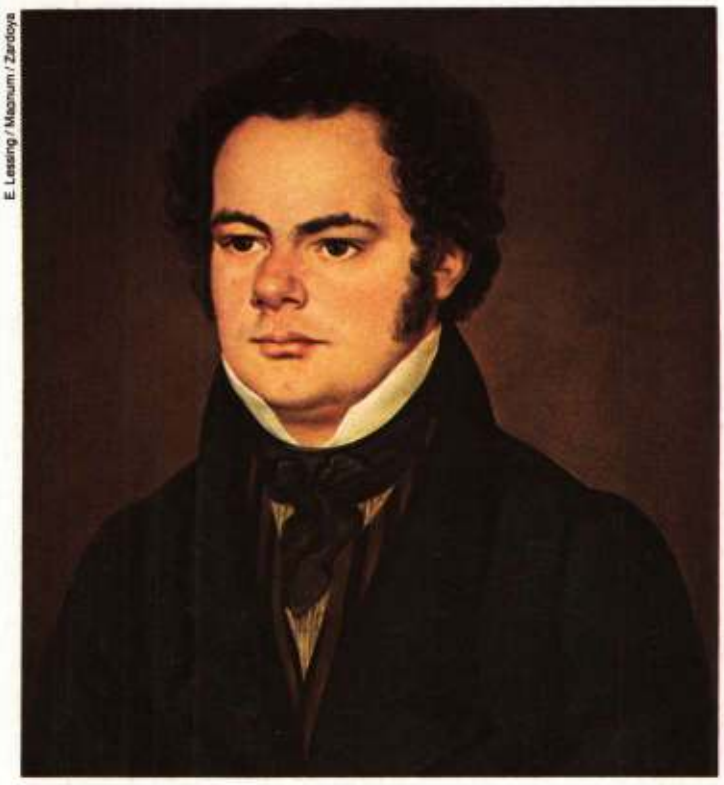
Contudo, é posto logo a seguir em liberdade. Outros não terão a mesma sorte, principalmente Senn, que, depois de quatorze meses de prisão preventiva, é desterrado para o Tirol, acusado de alta traição, arruinando assim sua carreira e seu futuro.

Reveses na cena

A atmosfera que se vivia em Viena por esses tempos não contribuia para favorecer a produção musical de Schubert; em finais de 1819, todavia, escrevera uma canção que rapidamente se tornou famosa: *Das Dörfchen* («A Aldeola»), para quarteto vocal.

Em novembro desse mesmo ano começa a missa em lá bemol maior, que terminaria em 1822. Em fevereiro de 1820 principia a cantata *Lazarus, oder die Feir der Auferstehung* («Lázaro ou a Festa da Ressurreição»), sobre poema de Niemeyer, obra que ficará inacabada, principalmente devido — segundo afirma Brigitte Massin — à falta de entusiasmo do músico e o desespero que lhe causaram os últimos acontecimentos sociais e políticos. Nunca chegará a começar a parte correspondente à Ressurreição. Alguns meses depois, em junho, estréia-se no Teatro da Porta de Caríntia *Os Gêmeos*, principiada no ano anterior, que obteve fraco êxito, apesar da intervenção de Vogl e de algumas críticas não de todo negativas. Mas Schubert, desanimado, renuncia, inclusive na noite da estréia, a saudar o público que tibiamente o reclamava.

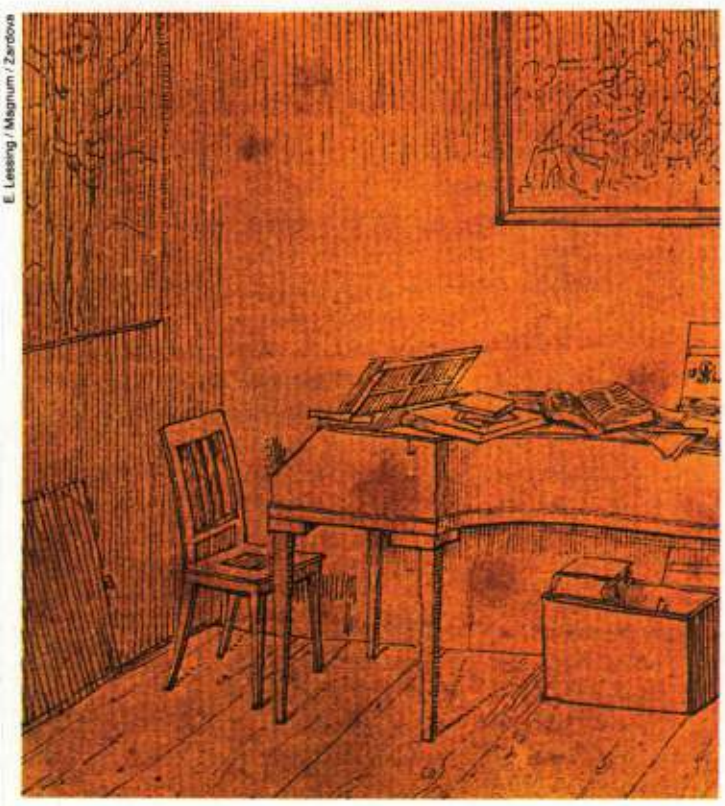
Nesse mesmo verão compõe, por encomenda, a música para o espetáculo teatral *Die Zauberharfe* («A Harpa Encantada»), que é estreada a 19 de agosto no Theater an der Wien com críticas contraditórias. Em novembro, recebe um novo golpe: Therese Grob, o seu amor de juventude, casa-se, talvez um pouco despeitada e sobretudo resignada: a atitude indecisa de Schubert, a sua situação instável e a influência da autoridade paterna — ainda que nesta data o pai dela já tivesse falecido — contribuíram para que se desse este enlace. Schubert doeu-se, se bem que nada fizesse para impedi-lo, e isso ajudou ainda mais a mergulhá-lo no pessimismo e na desconfiança, e a que o invadisse um certo desânimo criador. O terceiro trimestre não pode considerar-se mau do ponto de vista criativo, pois compõe, por exemplo, várias canções sobre poemas de Mayrhofer, algumas tão interessantes como *Freiwilliges Versinken* («Afundamento Voluntário»). Contudo, o ano não acaba bem neste aspecto; duas obras muito importantes ficam por acabar: a já referida cantata *Lazarus* e o *allegro* em dó menor. O que subsiste deste último é um único andamento, o *Quartettsatz* n.º 12, dotado do intenso dramatismo e da interioridade lírica das suas melhores canções. Apesar de tudo, a 1 de dezembro, August von Gymnich, acompanhado ao piano por Anna Frölich, interpreta em público, pela primeira vez, *Erlkönig*.



E. Lessing / Magnum / Zardoya

Em cima, retrato de Franz Schubert, óleo de pintor anônimo, contemporâneo do compositor, que se encontra na Sociedade de Amigos da Música de Viena. De pequena estatura (1,52 m) — foi declarado inapto para o serviço militar — e rechonchudo, lábios espessos e nariz grosso, o aspecto físico de Schubert não era o de um conquistador.

Ao regressar de Zseliz, em novembro de 1818, Schubert decidiu abandonar definitivamente as aulas na escola de seu pai e foi viver em casa de Mayrhofer. Devido, porém, a freqüentes discussões entre ambos, muda-se, em princípios de 1821, para um pequeno estúdio na Wipplingerstrasse, célebre por este desenho de Moritz von Schwind (embaixo).



E. Lessing / Magnum / Zardoya

Primeiras edições

O ano de 1821 começa mais auspicioso para Schubert. Alguns dos seus *lieder*, depois de cantados em audições particulares, começam a ser apreciados. Não obstante a sua difusão ser mínima, o nome do compositor, já mencionado na imprensa na época das estréias de *Die Zwillingsbrüder* e *Die Zauberharfe*, vai sendo conhecido. Nos meios intelectuais e artísticos, nos salões de alguns burgueses abastados e nos de alguns aristocratas sabe-se já quem é Schubert. No princípio do ano, o mesmo Gymnich dá a primeira audição de *Der Wanderer* («O Viandante») e interpreta novamente *Erlkönig* em casa de Sonnleithner. Também aí é cantada pela primeira vez — sete anos após a sua criação — *Gretchen am Spinnrade*, interpretada pela jovem Sophie Linhart, discípula de Anselm Hüttenbrenner. Em maio, a Sociedade de Damas da Nobreza organiza um concerto no Teatro da Porta de Caríntia (Kärntnertor), que inclui *Erlkönig* e uma nova versão de *Gesang der Geister über den Wassern* («Canto dos Espíritos sobre as Águas»), com texto de Goethe. Algumas das suas peças «fáceis» para piano começam também a ser tocadas nos salões da alta sociedade: obras a quatro mãos, danças, polacas, variações, mas nem sonatas nem improvisos, demasiado originais para o gosto daquele momento.

No entanto, não obstante esta relativa difusão e a sua aceitação gradual, o grande público continuava sem saber quem era aquele jovem e persistia em dirigir as suas atenções para as trivialidades dos Weigl, Steibelt, Hummel, Cramer e, sobretudo, em interessar-se pela ópera dos italianos, com Rossini à frente. Esta é a razão fundamental que levou os editores a voltar as costas às instâncias de Schubert e seus amigos para publicarem algumas das suas obras mais significativas, num momento em que Schubert já tinha composto dois terços da sua produção total. A este respeito, a posição de Peters, editor de Leipzig, demonstra claramente a ganância dos editores. Em resposta a uma carta de Hüttenbrenner, Peters diz: «O meu esforço dirige-se aos artistas já consagrados, com os quais posso ganhar mais dinheiro, o que me leva a deixar para outros a missão de revelar novos talentos. No dia em que o compositor já tiver nome e as suas obras forem reconhecidas, então venham ter comigo, pois nesse caso a edição das suas obras estará nos meus planos.»

Dado ser praticamente impossível conseguir a edição sequer de algumas obras do seu amigo, Spaun e Hüttenbrenner tiveram a idéia de abrir uma subscrição. Pensou-se primeiro, cautelosamente, em editar *Erlkönig*, o *lied* mais conhecido nessa altura; porém, a idéia foi tão bem aceita e o apoio recebido tão maciço — dentro dos círculos restritos em que o músico se desenvolvia — que se resolveu incluir também *Gretchen am Spinnrade* e outras canções. A firma Cappi e Diabelli foi a encarregada de realizar a publicação. Deste modo, a partir de março foram aparecendo sucessivamente os seguintes números de *opera:* 1 — *Erlkönig;* 2 — *Gretchen am Spinnrade;* 3 — quatro canções sobre poemas de Goethe. Assim, até ao op. 8, com *lieder* tão importantes como *Der Wanderer*, *Heidenröslein* («Rosa Silvestre») e *Der Tod und das Mädchen* («A Morte e a Donzela).

Desejos de independência

Entretanto, desde princípios do ano, Schubert tinha deixado a casa que partilhava com Mayrhofer, segundo parece porque as discussões entre ambos se haviam tornado demasiado freqüentes. Passou a viver num pequeno quarto do n.º 350 de Wipplingerstrasse, que está retratado num conhecido desenho de Moritz von Schwind. Isto traduzia não só o seu desejo de independência, mas também a sua confiança em brevemente poder subsistir por si próprio. No entanto, as suas tentativas de arranjar trabalho, o que o leva a pedir cartas de recomendação, não têm êxito.

Em julho, volta com Schober a Atzenbrugg, onde compõe uma série de danças. Em agosto começa em Viena uma sinfonia em mi menor, que deixa apenas esboçada. No mês seguinte inicia a ópera *Afonso e Estrela*, sobre um libreto de Schober. Depois de um mês no palácio de Ochsenburg, a obra vai sendo completada, numa época em que abundam de novo as reuniões com os amigos, reuniões essas que eram designadas por *schubertíadas*. Neste período, conhece, através de Spaun, o pintor e desenhista Moritz von Schwind, sete anos mais novo do que o músico, que se converterá no benjamim do grupo e num dos seus mais fiéis amigos.

A apresentação em Viena, no dia 3 de novembro de 1821, de *Der Freischutz* («O Franco-Atirador») foi um estímulo para Schubert, que, ao contrário de Schober e de outros companheiros, admirava profundamente Weber. Assim, dedica todos os seus esforços à composição de *Afonso e Estrela*, que concluirá em 1822. Mas, como tantas outras obras do músico, só será estreada e publicada muitos anos após a sua morte. Todavia, nos finais de 1821, consegue editar a sua primeira composição instrumental: uma série de trinta e seis valsas, op. 9. Este acontecimento e bem assim o fato de o seu nome aparecer pela primeira vez num catálogo de artistas e compositores mitigam até certo ponto a sua dor pela morte do tenor Gymnich, que havia estreado alguns dos seus *lieder*. Continua a publicar e, em abril de 1822, aparecem, como op. 10, as *Oito Variações sobre Uma Canção Francesa*, em mi menor, para piano a quatro mãos, e, em julho, como op. 11, uma seleção de canções para voz masculina. O op. 10, composto em Zseliz, era dedicado a Beethoven, que Schubert venerava e com quem, segundo consta, só chegou a contatar pouco antes da sua morte. Este pormenor é realmente curioso se pensarmos que ambos os músicos viveram durante mais de vinte anos na mesma cidade. Há, no entanto, que tomar em consideração que, por um lado, a timidez do jovem compositor e, por outro, o relacionamento com círculos e amigos de diferente posição social, cultural e política devem ter contribuído para que não se tivessem conhecido pessoalmente mais cedo.

Em 3 de julho de 1822 escreve a sua já mencionada narrativa-confissão *Mein Traum*. Trata-se efetivamente

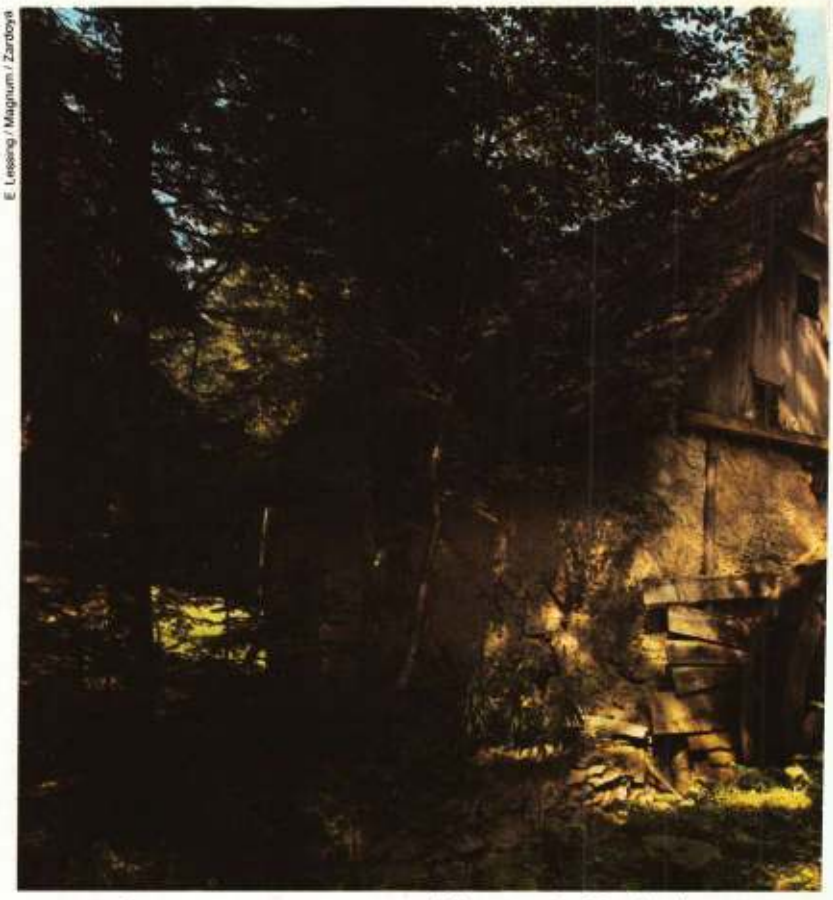
Arquivo Salvat

À esquerda, retrato do compositor alemão Karl Maria von Weber (1786-1826). A sua obra-prima foi a ópera Der Freischütz *(«O Franco-Atirador»), com libreto de Friedrich Kind, a qual deu um impulso decisivo à ópera romântica alemã. Estreada com grande êxito em Berlim, em 1820, foi apresentada triunfalmente em Viena, em 1821. Schubert, que desejava triunfar no teatro, mostrou-se muito impressionado com a obra.*

Historisches Museum, Viena / Westermann Archiv

À direita vista da Eisen-Platz de Viena, com as suas lojas de modas e casas de hóspedes. Na parte da direita, podem ver-se as torres gótico-flamejantes e o telhado de cores vivas da Catedral de Santo Estêvão.

E. Lessing / Magnum / Zardoya


E. Lessing / Magnum / Zardoya

de um documento estranho, passível de variadíssimas interpretações, dado o seu aparente caráter simbólico. De qualquer modo — e Brigitte Massin sublinha-o muito claramente —, o texto serve para o músico desvendar, em certa medida, a sua alma e expor, por entre anedotas familiares, uma verdadeira filosofia existencial. Os seus temas prediletos, que se podem encontrar ao longo de toda a sua obra, os traços que caracterizam a sua rica e contraditória personalidade, refletem-se com nitidez nessas breves páginas: solidão e viagem; morte entendida como repouso, ambigüidade da contraposição amor-sofrimento; saudade do paraíso perdido; nostalgia de um universo de beatitude; reconciliação na ternura. Estes temas são, na sua maioria, muito caros ao espírito romântico. Eis um excerto significativo desse texto, em que define com bastante clareza a sua música: «Eu cantava canções. Se queria cantar o amor, ele transformava-se para mim em sofrimento. Pelo contrário, se pretendia cantar o sofrimento, este convertia-se para mim em amor.» Estas palavras expressam bem a eterna ambigüidade schubertiana.

Pouco depois, por motivos ainda hoje pouco claros, ocorre um sério desentendimento entre Schubert e Vogl, segundo parece devido a uma divergência entre este e Schober, cujo libreto para *Afonso e Estrela* tinha sido severamente criticado pelo cantor. O músico, que atravessava uma crise de produção — havia já um tempo que não conseguia terminar uma obra verdadeiramente importante —, abandona de novo a companhia de Schober, com quem havia voltado a conviver para levar a bom termo a citada ópera. Procura refúgio na casa paterna e encontra algum consolo na fiel amizade de Schwind. De qualquer maneira, tudo se recompõe e, no outono, reconcilia-se com Vogl, chegando mesmo a planejar uma nova viagem a Steyr. Apesar de tudo, parece que o ano não vai acabar mal. No aspecto criador, culmina na missa em lá bemol maior, iniciada dois anos antes. Começa a sinfonia em si menor, *Incompleta*, e compõe, quase sem interrupção, a *Fantasia Wanderer*, sobre o tema do *lied* homônimo. No plano social, há um reagrupamento geral de amigos: Schubert, Schober, Schwind, Kupelwieser e outros voltam a confraternizar.

Negros pressentimentos

Em princípios de 1823, Schubert contraiu sífilis, doença vergonhosa e de difícil cura naquela época, que iria interiorizar ainda mais o caráter taciturno e sonhador do nosso músico, ao ensombrar os seus últimos anos, que decorrem cheios de medos, inquietações, estranhas alternativas e mudanças. Embora se desconheçam as datas exatas, sabe-se que passou várias semanas no Hospital Geral de Viena e que, nos meses seguintes, se submeteu a um tratamento médico. Devido a isso, foi restabelecida a sua relação com Schober, que o apoiou e tratou dele. É bem significativo o poema que Schubert então escreveu com o título de *Mein Gebet* («A Minha Prece») e do qual extraímos estes versos:

Toma a minha vida, toma-me a mim próprio!
Precipita-nos, a ela e a mim, no Letes!
E depois, ó Poderoso,
Deixa que nasça um ser puro e vigoroso!

No entanto, a chama criadora não se apaga nele e, embora não acabe a sinfonia em si menor, retoma o trabalho. Depois de *Afonso e Estrela*, concluída em

No canto superior esquerdo da página anterior, desenho de Moritz von Schwind, no qual se vêem Schubert e seus amigos Schwind, Lachner e Vogl a cantar uma serenata. Este desenho faz parte de uma série que Schwind realizou alguns anos mais tarde, por ocasião do jubileu de Lachner.

À esquerda, o moinho de Vorderbrühl, situado nos arredores de Viena, e em que Schubert se inspirou para compor a famosa série de lieder *intitulada* A Bela Moleira, *escrita, entre maio e dezembro de 1823, sobre um ciclo de poemas de Wilhelm Müller (1794-1827).*

Embaixo, schubertíada em casa de Josef von Spaun, segundo um desenho de Moritz von Schwind. Nele, pode ver-se Schubert a tocar piano e, a seu lado, Vogl. No extremo direito, de pé, o poeta Mayrhofer. Por cima do piano, um retrato de Carolina Esterházy.

Embora tenha recuperado bastante, as condições morais e físicas do músico não são, de qualquer modo, ideais para que a viagem produza o efeito de «bálsamo» que lhe trouxera no verão de 1819. Não há dúvida de que a excursão o reconforta, sobretudo por poder partir novamente com Spaun, Mayrhofer e Vogl. Reencontra também Stadler e Kenner. Em agosto é nomeado membro honorário da Sociedade Musical de Linz.

O regresso a Viena, em setembro, é triste: Schober foi para Breslau tentar a sua sorte como ator, e estará ausente durante dois anos; Schwind e outros amigos ainda não tinham voltado. Em face disso, Schubert vai viver com Josef Huber, um amigo dos Spaun, com quem permanecerá até ao verão seguinte. Em novembro sofre uma nova perda: Leopold Kupelwieser parte para Roma, a fim de ilustrar um livro sobre Itália que o russo Beresine vai escrever. As reuniões e as associações de caráter secreto perdem, pouco a pouco, o encanto de outros tempos. O músico lamenta-se amargamente, numa carta dirigida a Schober em 30 de novembro: «Tal como eu previa, devido à tua partida, a nossa sociedade perdeu o seu ponto de apoio. Desde que voltou, Bruchmann já não é o que era. Parece submenter-se às formas do mundo e, portanto, perde a sua auréola. Kupelwieser partiu para Roma, como sabes. Quanto aos outros, conhece-los melhor do que eu [...] Se as coisas se mantiverem assim, deixarei de

Arquivo Salvat

1822, compõe, em 1823, três peças para a cena: *Die Verschworenen* («A Cruzada das Damas», ou «As Conjuradas»), *Fierabrás* e *Rosamunde* («Rosamunda»). Em maio inicia o ciclo de canções *Die Schöne Müllerin* («A Bela Moleira»). Vários *lieder* da série, ainda por terminar, são apresentados, juntamente com outros, em sessões privadas, durante a nova visita que faz a Linz e a Steyr, para acompanhar Vogl. Causam uma excelente impressão.

assistir às reuniões que, sem todos vós, são tão aborrecidas. Com as minhas óperas tudo corre mal. Kupelwieser abandonou subitamente o teatro e a *Euryanthe*, de Weber, esteve longe de ser um sucesso; aliás, no meu entender, com razão.»

Para cúmulo, e apesar de a doença parecer debelada, a estréia da ópera *Die Verschworenen*, que já estava prevista, é adiada *sine die* em virtude da demissão de Josef Kupelwieser, irmão de Leopold. Volta, assim, a

Arquivo Salvat

Em cima, retrato de Carolina Esterházy, realizado por Anton Hähnisch, em 1837. Carolina era filha do conde Johann Esterházy, em cuja residência de verão, em Zseliz, Schubert passou os estios de 1818 e 1824, na qualidade de professor de música. Ao que parece, neste último ano, o músico apaixonou-se por Carolina, a quem dedicou a sua esplêndida fantasia em fá menor para piano a quatro mãos, op. 103, publicada em 1829.

Schubert Museum, Viena / Arquivo Salvat

À esquerda, perfil de Schubert desenhado a lápis pelo seu amigo Moritz von Schwind. As decepções amorosas, os fracassos profissionais e a doença transformaram profundamente o compositor, que nos últimos anos de vida se converteu numa pessoa sombria e angustiada.

esfumar-se o êxito no campo da ópera que Schubert há tantos anos procurava alcançar. Ao mesmo tempo, deixa de poder contar com o eventual apoio de Weber, após o relativo insucesso de *Euryanthe* e o comentário crítico que Schubert fez diretamente ao autor sobre a ópera. Os dois músicos não se tornam a ver, acabando, deste modo, uma amizade que não tivera tempo de consolidar-se e perdendo-se uma ajuda importante para o vienense. A estréia de *Rosamunda*, em 20 de dezembro, não chega a ser uma compensação, pois só é representada duas vezes.

Dados estes antecedentes e a persistência da sua doença, não é de estranhar que, nos princípios de 1824, o estado de espírito do compositor seja, de fato, pessimista. Toda a sua amargura e profunda dor estão bem patentes na sentida carta que escreve a Kupelwieser, em 31 de março: «Resumindo, sinto-me o ser mais infeliz e miserável da Terra. Imagina um homem cuja saúde nunca poderá ser boa e que, de forma desesperante, torna as coisas piores e não melhores. Imagina um homem, repito, que vê reduzidas a nada as suas maiores esperanças, a quem a felicidade do amor e da amizade só acarreta a dor mais funda, cujo entusiasmo (o que estimula) pelo Belo ameaça desaparecer, pergunto-te se, realmente, ele não é o mais miserável e infeliz de todos. *'Mein Ruh ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmer mehr'* [o meu coração está triste, perdi o meu repouso, não o encontrarei nunca, nunca mais], é a única coisa que posso cantar.»

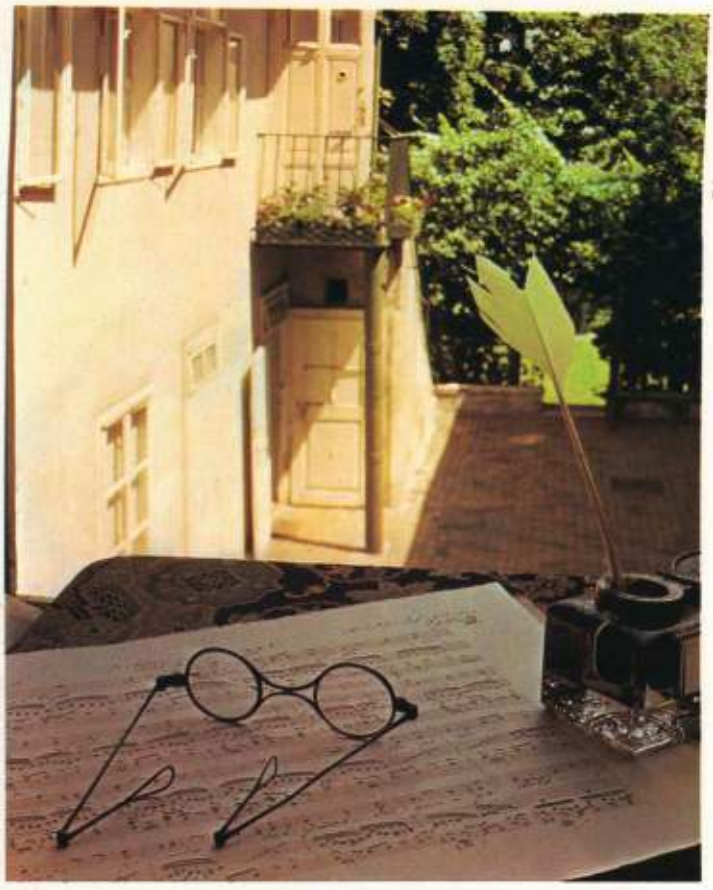
Como Brigitte Massin salienta, é significativo que Schubert cite aqui esta frase de Goethe. É precisamente nesta época que a arte do músico atinge a sua maturidade, que se entrega por inteiro a compor, abrindo novos caminhos no campo da música de câmara, transmitindo às suas obras um poder, uma concentração e uma inspiração extraordinários, alcançando a difícil síntese da forma e conteúdo e alimentando todas as suas construções com o alento do *lied*, do desespero, da dor e da solidão.

A segunda estada em Zseliz

No verão dá-se um acontecimento que vem trazer alguma luz à obscuridade: o conde Esterházy convida-o a passar uns meses em Zseliz. Schubert aceita não só para deixar o ambiente de Viena,mas para recompor as suas forças no campo e ganhar alguns florins. Não é de excluir que na sua decisão tivesse pesado um motivo que hoje parece estar comprovado, mas que ele mantinha em segredo: o seu interesse (amor?) por Carolina Esterházy, que então tinha 20 anos. No entanto, há poucos dados concretos sobre o assunto, sendo apenas certo que os dois jovens nunca chegaram a estabelecer uma relação amorosa que fosse do conhecimento público. Como era de esperar, a estada em Zseliz decorre de maneira tranqüila, serena e monótona. Schubert compõe algumas obras para piano a quatro mãos, como a *Grande Sonata-Duo*, umas variações e o quarteto vocal *Gebet*.Todavia, sente a falta dos seus queridos Schober, Kuperlwieser e Schwind. A este último escreve, em agosto, as seguintes palavras: «Estou, Deus seja louvado, bem de saúde e ainda estaria melhor se estivesses a meu lado, juntamente com Schober e Kupelwieser; apesar de me sentir atraído pela estrela que conheces [parece que Schubert se refere aqui a Carolina Esterházy], invade-me muitas vezes uma nostalgia enorme de Viena, para onde espero regressar em setembro.»

Capítulo 15

Schubert e a voz humana



Em cima, em primeiro plano, manuscrito de Gretchen am Spinnrade *(«Margarida Fiando»), uma das primeiras obras de Schubert, escrita em Outubro de 1814 sobre texto de Goethe. Ao fundo pode ver-se o pátio de sua casa natal, em Liechtental.*

Arquivo Salvat

À esquerda, capa do álbum de lieder *de Schubert, publicado pela Editorial Universal de Viena, em 1901. Schubert é considerado o grande mestre do* lied, *gênero que constitui a parte principal da sua obra.*

Schubert não inventou a forma vocal que hoje conhecemos pelo nome de *lied*. Na realidade, as bases do gênero haviam já sido lançadas por Mozart e Beethoven em obras como *Das Veilchen* («A Violeta»), K. 476, ou o ciclo *An die ferne Geliebte* («À Amada Distante»), op. 98, respectivamente, exemplos a que haveria que acrescentar um ou outro de Haydn. No entanto, as influências mais diretas que Schubert sofreu não são as dos compositores citados — embora, como é natural, tenham tido a sua importância —, mas sim as de músicos de menor relevo. Entre eles, devem mencionar-se Friberth, Holzer, Kosebuch, Steffan, Ruprecht, de origem austríaca, ou Reichardt, Zelter ou Zumesteeg, oriundos do Norte da Alemanha. Estes autores tinham já cultivado o canto melódico e adquirido um elevado grau de especialização — sobretudo os últimos — na forma denominada *balada*. O primeiro grande *lied* de Schubert, *Gretchen am Spinnrade* («Margarida Fiando»), D. 118, composto aos 17 anos, apresenta uma linguagem nova, que superará claramente todos os antecedentes. Com ele, nasce o *lied* schubertiano.

Ao contrário do que acontece na ópera ou no oratório, neste gênero o texto não é dramático nem épico, procurando antes ser em si próprio objeto musical. Por seu turno, a estrutura da música não deriva da métrica do poema, pois, paradoxalmente, só emancipando-se dele pode chegar a ser a sua mais fiel ilustração. A palavra *lied* não tem tradução exata noutras línguas. Em português, «canção» talvez seja o equivalente que se pode aplicar com mais propriedade, embora a ele corresponda, na verdade, o termo alemão *Gesang*. Ao longo dos seus mais de seiscentos *lieder*, o compositor vienense atingiu um nível artístico, uma profundidade e uma coesão que poucos autores igualaram.

Os traços que definem de um modo especial Schubert como compositor de uma época precisa e que determinam de maneira mais concreta o seu estilo aparecem perfeitamente claros no *lied*. Nele estão também fielmente refletidas as suas contradições e a sua ambigüidade, podendo até dizer-se que Schubert é, em parte, o mais significativo criador do novo estilo romântico e o melhor exemplo de compositor pós-clássico.

A sua originalidade é inegável: depois das primeiras experiências, a maioria dos seus *lieder* aparece como algo inteiramente novo. Como Charles Rosen sublinha, os *lieder* schubertianos estão ligados ao passado apenas pela negação, «aniquilam todos os precedentes. A idéia clássica de oposição dramática e resolução é inteiramente superada: o movimento dramático é simples e indivisível». Como se observava já em *Margarida Fiando*, a intensidade dramática vai crescendo paulatinamente de frase para frase, de nota para nota, para o que contribuem as repetições. É o que Rosen denomina «técnica itinerante», que associa à idéia de «viagem» já antes exposta.

Os textos

Se os *lieder* schubertianos alcançaram um ponto tão alto foi, em grande medida, graças à relação do músico com as personalidades literárias que viveram em Viena pouco antes ou ao mesmo tempo do que ele. Muitas delas foram amigos seus: Mayrhofer, Schober, Bauernfeld, Grillparzer. Outros, embora vivendo afastados do seu ambiente, estavam próximos dele do ponto de vista intelectual: Goethe, Schiller, Heine, Müller. Nem todos os textos escolhidos por Schubert eram de qualidade. Com efeito, muitas das suas canções foram escritas sobre poemas com um valor muito relativo. De qualquer modo, o seu critério seletivo foi bem mais rigoroso aqui do que, por exemplo, no gênero operático.

É importante referir que mais de um quinto do total dos *lieder* se baseia nas que foram, provavelmente, as três maiores figuras literárias da época. Schubert utilizou 86 textos de Goethe, 46 de Schiller e 6 de Heine. Se do segundo apenas uns quantos podem verdadeiramente considerar-se obras-primas — é esse, por exemplo, o caso de *Das Mädchens Klage* («O Lamento da Donzela») D. 389 —, os de Heine, incluídos no ciclo *Der Schwanengesang*, e muitos dos de Goethe podem reputar-se como tal.

Wilhelm Müller deu a Schubert os textos para dois grandes títulos: *A Bela Moleira* e *A Viagem de Inverno*. Müller não foi um gênio, mas também não pode ser classificado de poeta medíocre. Poetas médios ou de qualidade variável são: Matthisson, que proporcionou a base literária para 28 can-

Em cima, retrato do poeta Wilhelm Müller (1794-1827) realizado por Heinrich Meyer. Müller pertencia a um grupo de autores que, atraídos pela pureza e espontaneidade da poesia popular, tentavam evocá-la nas suas criações.

À esquerda, retrato de Schubert pintado por Wilhelm August Rieder. Schubert não possuía uma grande cultura, mas o seu gosto literário era excelente, pelo menos no que se refere à escolha dos textos para os seus lieder.

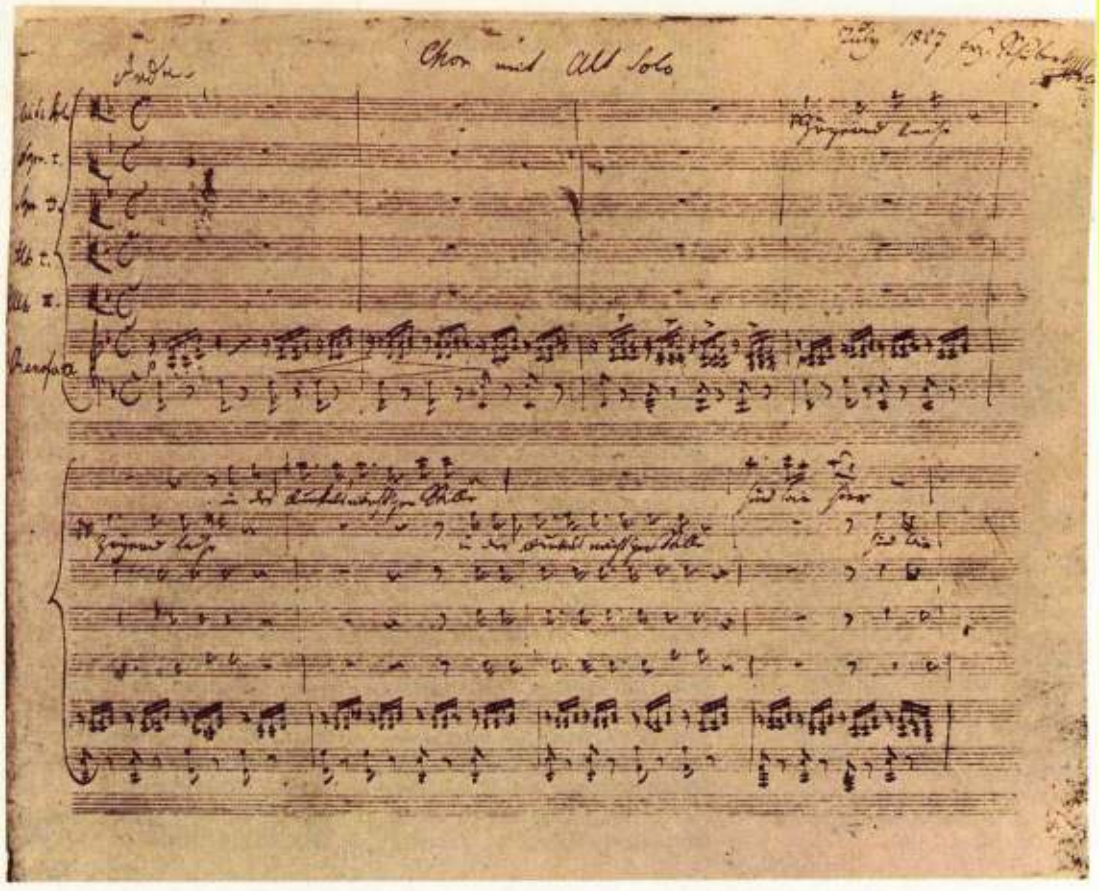
Embaixo, quadro de Thomas Webster intitulado Coro de Aldeia *(1847). Nos princípios do século XIX, formaram-se, na Alemanha, numerosas associações de cantores amadores, para as quais Schubert compôs um grande número de* lieder.

ções; Hölty, para 23; Kosegarten, para 22; e Körner, para 13. São já mais importantes: Rückert, Klopstock, Novalis, Schlegel, Rellstab e Grillparzer. Devem ainda citar-se algumas grandes figuras da literatura universal: Ésquilo, Anacreonte, Petrarca, Óssian, Shakespeare, Walter Scott. Ao lado destes nomes, é justo colocar outros menos conhecidos, como Claudius e Craigher, aos quais pertencem os versos de duas das suas mais extraordinárias canções: *A Morte e a Donzela,* D. 531, e *A Jovem Freira,* D. 828. Merece também especial menção a relação artística Schubert-Goethe. Em primeiro lugar, pela displicência do segundo, que, mais de uma vez, recusou a dedicatória que o compositor lhe oferecia. Em segundo lugar, pela compreensão e admiração que Schubert demonstrou ter pelo alcance e dimensão da poesia goethiana, ao extremo de voltar a utilizar um texto cujo primeiro tratamento já o satisfizera. É o caso de *An der Mond,* D. 259 e 296, *Am Flusse,* D. 160 e 766, *Mahomets Gesang,* D. 549 e 721, e sobretudo os *lieder* sobre textos do *Wilhelm Meister* e o esplêndido *Gesang der Geister über den Wassern* («Canto dos Espíritos sobre as Águas»), D. 484, 704 e 714. De acordo com Einstein, Schubert encontrou em Goethe «personalidade artística e natureza em vez de cenários falsos, paixão em vez de retórica, sentimento em vez de sentimentalismo, vida real em vez de imitações clássicas». Graças a esse convívio intelectual, Schubert criou obras tão geniais como *Erlkönig, Heidenröslein, Rastlose Liebe, Gretchen am Spinnrade,* as canções de *Mignon* e os dois *lieder* de *Zuleika.*

Estrutura do «lied»

Noutros gêneros musicais, o estilo original de Schubert manifesta-se de maneira especial no campo da modulação, ao modificar sutilmente a tonalidade, com mudanças pessoalíssimas do modo maior para o menor. No *lied,* a qualidade expressiva mais peculiar de Schubert é o caráter da sua inspiração melódica. Tem-se dito que algumas das suas canções, principalmente as de tipo estrófico, partem da música popular. Na verdade, pouco importa. O importante é que muitos, entre eles *Heidenröslein, A Truta* e alguns de *A Bela Moleira,* passaram a fazer parte do acervo popular, convertendo-se em autênticos *Volkslieder* cantados na Áustria e na Alemanha, sem que quase haja noção de quem foi o seu compositor real.

Sempre que se fala de *lied* pensa-se numa compo-

sição para uma só voz e piano. No entanto, um autor como Schubert não podia deixar de fazer experiências em todos os gêneros. Entre as suas canções, há muitas para várias vozes combinadas com piano ou outros instrumentos. O quinteto para vozes masculinas *Mondenschein*, sobre um poema de Schober, pode ser considerado um exemplo da originalidade schubertiana neste domínio. De fato, a combinação de cinco vozes é pouco freqüente. A canção é construída sobre um solo de tenor que é rodeado por um quarteto composto por outro tenor e três baixos. São também interessantes as três canções para quarteto masculino compostas provavelmente em 1825 e publicadas em 1828. Na primeira, *Wehmut*, Schubert reproduz o som dos sinos, o que volta a fazer em *Das Zügenglöcklein*. Outro exemplo significativo de *lied* para mais de uma voz é a *Trinklied* («Canção de Beber»), baseada num tema do século XVI. Recorde-se ainda o coro — ou quarteto — para vozes mistas *Ständchen*, com texto de Grillparzer, que, na sua segunda versão, foi escrito para contralto e vozes femininas. Também com texto de Grillparzer, compôs *Miriams Siegesgesang*, que, surpreendentemente, apresenta traços

Em cima, página autógrafa do lied Ständchen, *op. 135, para contralto, vozes femininas e piano, escrito em 1827. Schubert foi também um extraordinário compositor de* lied *a várias vozes (quarteto, coro), gênero que levou à perfeição.*

händelianos. Também não se devem esquecer *Das Dörfchen* e, sobretudo, as duas versões de *Gesang der Geister über den Wassern* para o coro masculino, ambas sobre textos de Goethe. Há igualmente que mencionar, a título de curiosa raridade, *Der Hirt auf dem Felsen* («O Pastor no Rochedo»), D. 965, para soprano, clarinete e piano.

Pela sua própria essência, a duração dos *lieder* — especialmente a dos escritos para uma só voz — não ultrapassa, em regra, os três

Victoria and Albert Museum / Londres

Em cima, capa do lied *intitulado* Heidenröslein *(«A Rosa Brava»), que Schubert compôs em 1815, com poema de Goethe. Tanto este* lied *como o chamado* Auf dem Wasser zu singen («Cantar sobre as Águas»), *composto em 1822, sobre um poema de Friedrich Leopold Stolberg (1750-1819) e que o quadro apresentado ao fundo da página ilustra, pertencem ao tipo estrófico.*

ou quatro minutos; as exceções pertencem, fundamentalmente, ao gênero balada, como é o caso das versões de *Der Taucher* («O Búzio»), D. 77 e D. 111, sobre textos de Schiller.

Utilizando um critério de classificação muito esquemático, podemos dividir os *lieder* em três tipos:

1. *Estrófico.* É o tipo mais simples e o mais cultivado pelos compositores que antecederam Schubert. Corresponde a uma estrutura na qual melodia e acompanhamento são iguais. Em geral, o acompanhamento baseia-se num tema melódico ou num motivo rítmico simples. No caso de existirem motivos independentes, servem unicamente de nexo ou transição entre as estrofes. Esta é a canção do tipo popular que Schubert e, mais tarde, Brahms consagraram e dignificaram. O exemplo mais conhecido talvez seja *Heidenröslein* («A Rosa Brava»), D. 257, sobre uma poesia de Goethe, ou *Auf dem Wasser zu singen* («Cantar sobre as Águas»), D. 774. Schubert nunca abandonou este tipo de estrutura, que caracteriza a sua última canção *Die Taubenpost* («O Pombo Correio»), D. 957, do ciclo *O Canto do Cisne.*

2. *Desenvolvido.* Denominado em alemão *Durchkomponiert,* adota uma forma muito livre e é, de fato, a verdadeira grande criação de Schubert. Pertencem a este tipo a maioria das suas canções. A estrutura, extremamente variável e rica, é independente da estrofe do verso. Umas vezes tem a forma ternária simples A-B-A, outras, a do tema com variações, como sucede em *Im Frühling* («Na Primavera»), D. 882, chegando a apresentar formas muito complexas, como em *Der Doppelgänger* («O Sósia»), D. 957 e D. 13. Há também casos em que emprega introduções, transições e codas. Neste sentido, são muito ricas as canções de *Zuleika,*

N. Y. Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations / Arquivo Salvat

Neue Pinacothek, Munich / Arquivo Salvat

D. 717 e D. 720. Da primeira delas disse Brahms: «É a canção mais admirável que já se escreveu.»

3. *Cênico* ou *declamado.* Aqui, o fluir musical não é contínuo, as transições podem ser abruptas, com mudanças de tempo e introdução de recitativos que separam as diferentes cenas do poema. A estrutura pianística funde-se, umas vezes com a voz e, outras, apoia-a, fazendo sobressair a declamação. Também foi Schubert o criador deste tipo de *lied,* no qual integrou elementos germânicos (balada) e italianos (cantata). O gênero balada será levado ao seu momento mais alto por Lizst, Wolf e Debussy. De entre as composições de Schubert pertencentes a este gênero, aponte-se o *lied* intitulado *Erlkönig.*

Como é natural, esta tentativa de classificação deixa de fora muitos *lieder.* O já citado *Der Doppelgänger* pode também ser incluído neste terceiro grupo. Em *Margarida Fiando* verifica-se a utilização e sutil modificação da forma estrófica, que, ao mesmo tempo que estabelece ou consagra esta forma artística, mina os seus alicerces. Refiram-se ainda as delicadas variantes de *A Bela Moleira.*

Em cima, gravura da primeira página de Erlkönig *(«O Rei dos Álamos»), na edição de Diabelli, de 1821. À direita, álbum da edição original da mesma obra. Com* Erlkönig, *Schubert aborda, pela primeira vez, um gênero de lied novo para ele — a balada.*

À esquerda, capa do ciclo de lieder *intitulado* Die schöne Müllerin *(«A Bela Moleira»), editado por Diabelli. Trata-se de uma série de vinte e três poemas de inspiração popular, escritos por Müller por volta de 1818 e publicados em 1821, juntamente com outros poemas.*

Os ciclos de «lieder»

Já fizemos referência aos três ciclos de *lieder* compostos por Schubert: *Die schöne Müllerin* («A Bela Moleira»), *Winterreise* («Viagem de Inverno») e *Schwanengesang* («O Canto do Cisne»). Mas considera-se necessário, e logicamente mais esclarecedor, comentar esses *lieder* de acordo com a perspectiva unitária que determinou a sua composição; só tornando-os como parte integrante do ciclo, eles ganham pleno sentido e relevância. Em linhas muito gerais, são as seguintes as características definidoras destes grupos de canções:

a) Quanto à estrutura e temática: brevidade, simplicidade (o que não quer dizer superficialidade) do texto; ruptura paulatina das formas estróficas; o «Eu» como eterna constante; a paisagem exterior como símbolo interior.

b) No que diz respeito à construção musical: evolução quase argumental dos desenvolvimentos e variações sobre os temas musicais iniciais; concentração e intensificação expressiva de cada peça; união tendente a uma crescente intimidade entre piano e voz; passagem do melódico para o declamatório, do cantado para o declamado.

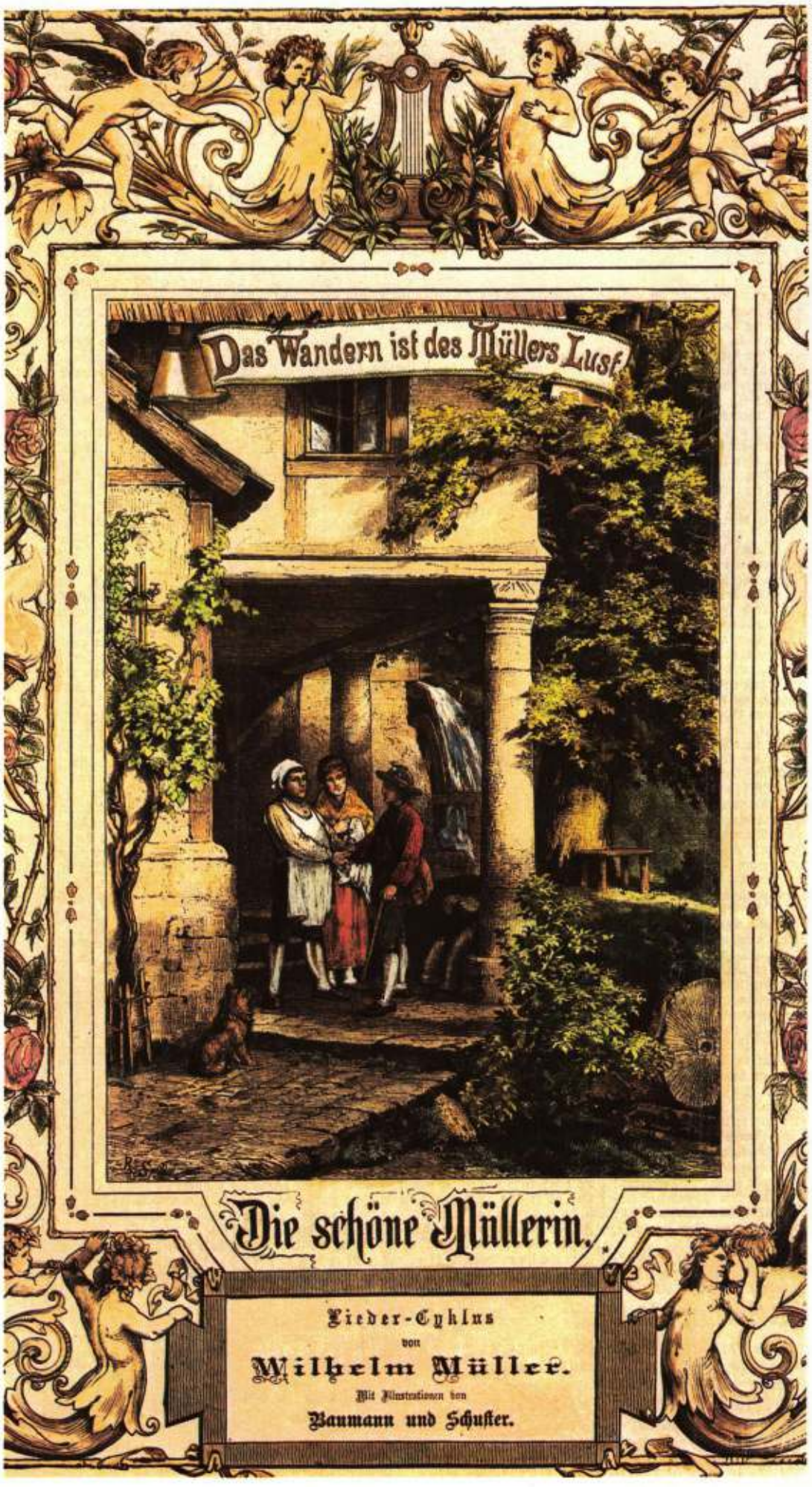
«A Bela Moleira»

O ciclo *Die schöne Müllerin,* composto sobre textos de Wilhelm Müller (1794-1827), é um exemplo de como Schubert transcendeu o popular. Utilizando uma linguagem clara, não desprovida de valor literário, Müller havia recolhido, entre 1818 e 1820, numa série de poemas, o sabor e aroma das antigas canções populares — semelhantes àquelas que, mais tarde, Mahler utilizaria no seu ciclo *Des Knaber Wunderhorn* («A Trompa Mágica da Criança»). Trata-se de textos que expressam, de uma forma simples, sentimentos, desejos e anseios, tendo todos eles como pano de fundo a paisagem e os elementos que a povoam. Mal os conheceu, Schubert sentiu-se atraído pelos vinte e três poemas incluídos, entre outros, no livro *Poemas Descobertos nas Cartas Póstumas de Um Tocador Ambulante de Trompa.* Apesar das críticas feitas à produção de Müller, não se pode negar que ele soube encontrar uma forma expressiva, compreensível para toda a gente, coisa que encantou de imediato Schubert. A narração foi potenciada, recriada e completada numa montagem literário-musical extraordinariamente sugestiva, de notáveis e impensados valores teatrais, que vão surgindo ao longo da ação dramática.

O fio do argumento segue as peripécias do protagonista, que, na verdade, é uma projeção do «Eu» de Schubert. Durante uma viagem, o herói apaixona-se pela filha de um moleiro, com quem vive um breve mas intenso idílio, que termina bruscamente quando ela o troca por um caçador. Os estados de alma do apaixonado, os seus constantes temores e ilusões são retratados magistralmente por Schubert, que, seguindo o esquema previsto por Müller, concede uma extraordinária importância musical aos elementos da natureza. Um deles, o regato, acaba por identificar-se com o próprio narrador, fundindo-se com ele e colhendo-o no seu seio. Nos poemas de Müller e na recriação schubertiana encontramos temas muito caros ao compositor: ambigüidade da relação amor-sofrimento, amor não correspondido, natureza como refúgio, etc.

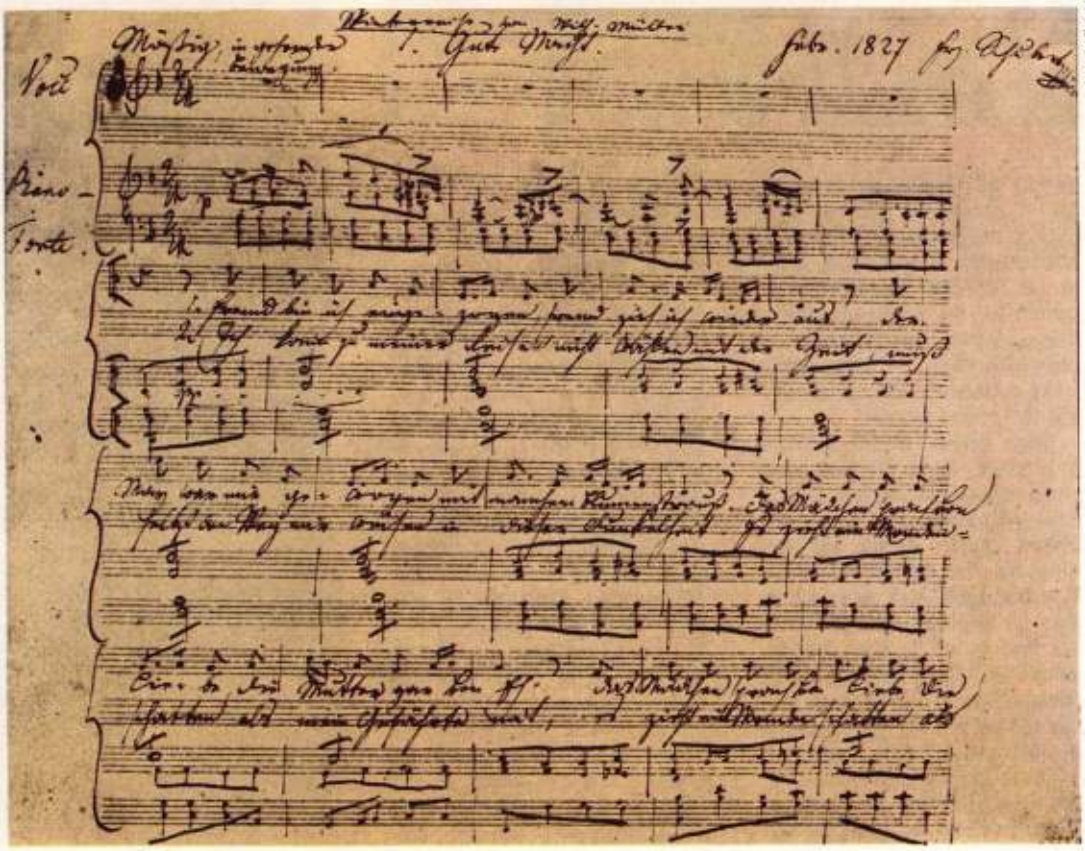
Sob o ponto de vista musical, à simplicidade dos poemas corresponde a simplicidade tonal. De um modo geral, a forma é estrófica, respeitando a métrica e a rima dos próprios poemas. A unidade da série deve-se mais ao clima das canções que a integram do que à previsão de um verdadeiro plano estrutural ou tonal. Todavia, é necessário salientar, como afirma Brigitte Massin, a existência de rasgos rítmicos ou harmônicos que dão ao todo caráter e personalidade.

A divisão em duas partes que, em regra, se faz desta obra parece evidente. A primeira terminaria no sétimo *lied*, intitulado *Ungeduld* («Impaciência»), peça eloqüente e nervosa, alusiva à impaciência do apaixonado. A segunda parte começaria com *Morgengruss* («Saudação Matinal»), mistura de incerteza e esperança, que se vai consolidando nos *lieder* seguintes, até se transformar numa realidade explosiva em *Mein!* («Minha!»), n.º 11, canto vibrante apoiado nos graves do piano. A intensidade expressiva alcança o seu ponto mais alto na frase: «A amada moleira é minha!» O n.º 14, *Der Jäger* («O Caçador»), narra, num clima precipitado e violento, o aparecimento do rival. A última canção, a n.º 20, *Des Baches Wiegenlied* («A Canção de Embalar



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

À esquerda, em cima, gravuras intituladas, respectivamente, Vaguear é o Prazer do Moleiro e Vejo Brilhar Um Moinho, *realizadas por R. Schuster e A. Baumann em 1878, que foram utilizadas para ilustrar uma das edições do ciclo de* lieder *chamado* Die schöne Müllerin, *composto por Schubert no ano de 1823.*

Arquivo Salvat

À direita, partitura do primeiro lied *do ciclo* Winterreise *(«Viagem de Inverno»), chamado* Gute Nacht *(«Boa Noite»). Tal como* Die schöne Müllerin, *este ciclo foi escrito sobre poemas de Müller: neste primeiro* lied, *o viajante deixa a cidade, que converteu a sua alegria em desilusão, para empreender uma longa viagem.*

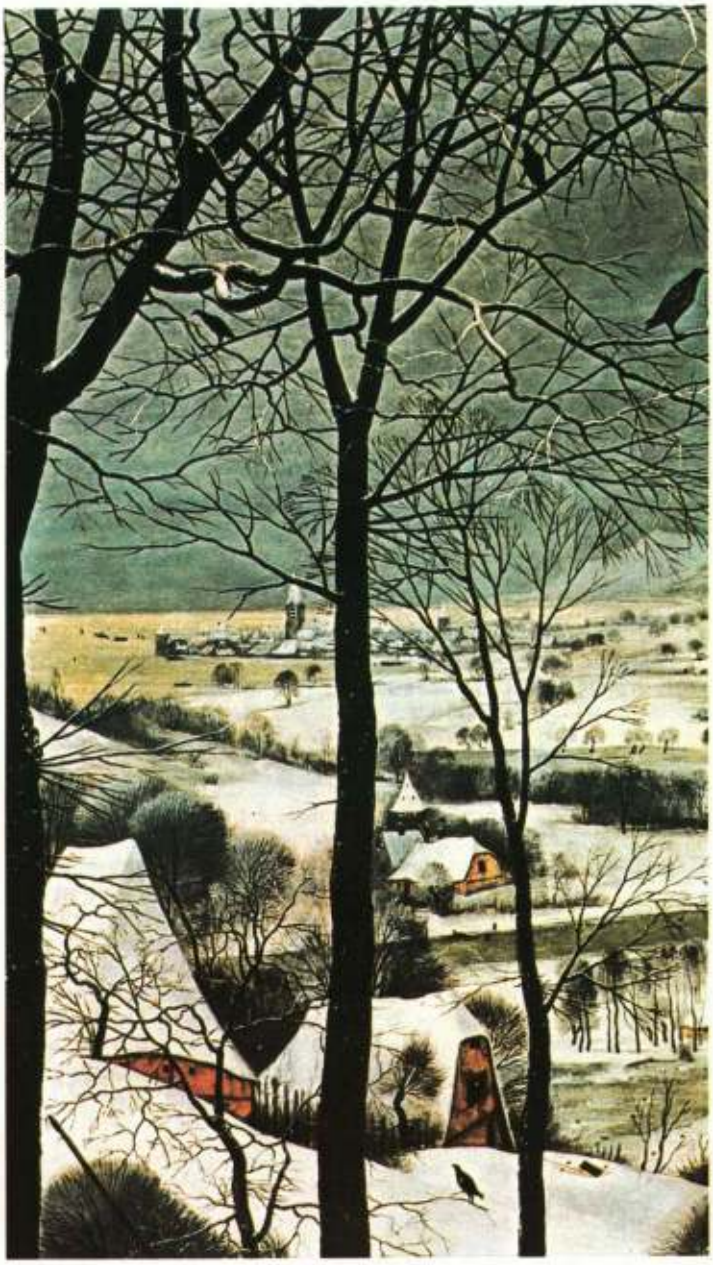
do Regato»), é, na opinião de Einstein, «o mais fino exemplo do delicadamente equilibrado sentido psicológico de Schubert». Uma canção de embalar utilizada como marcha fúnebre, e que repete incessantemente, estrofe após estrofe, a mesma melodia, fecha o ciclo num tom de tragédia, aceita com melancólica resignação.

O ciclo foi escrito para voz de tenor, mas, quando o dedicou ao barítono barão Karl von Schönstein, Schubert teve de transportar alguns números, escritos numa tessitura demasiado alta.

«Viagem de Inverno»

Em raras ocasiões a música descreveu com tanta minúcia, exatidão e dramatismo a saudade, a desolação e o desespero, como no ciclo *Winterreise*. Poucas vezes dissecou com tal pormenor o drama interior de uma pessoa e mergulhou tão fundo na antecâmara da própria morte, como neste ciclo de canções, verdadeira viagem psicológica em direção ao nada. Os poemas, também da autoria de Müller, foram publicados, os doze primeiros em Leipzig (1823) e os dez seguintes em Breslau. No entanto, o ciclo completo — vinte e quatro — só aparecerá em 1824, no segundo volume de *Poemas Descobertos nas Cartas Póstumas de Um Tocador Ambulante de Trompa*, com o subtítulo *Cartas da Vida e do Amor*.

Os poemas de Müller são dominados por dois temas fundamentais que sempre atraíram Schubert: a idéia de viagem e a de solidão. Porém, esta viagem é mais interior do que exterior, ao contrário do que acontece em *A Bela Moleira*, onde existe uma ação — interna e externa — e um desenvolvimento dramático progressivo. Em contrapartida, em *Viagem de Inverno*, o protagonista sofreu já o desengano amoroso antes de começar. Mesmo nos momentos de maior intensidade, um vento gelado percorre toda a ação. A identificação dos diferentes estados de alma com objetos ou com motivos paisagísticos é mais evidente e impressionante. Se, no ciclo anterior, ainda se mantinha uma certa regularidade e o respeito pela forma estrófica, uma vez que eram utilizadas tonalidades pouco comprometidas, neste assistimos a uma invasão de tonalidades menores (dezesseis canções) e a uma maior complexidade na estrutura. Para descrever os diversos estados de espírito, que costumam ser dominados por uma angústia geral que-



Arquivo Salvat

Em cima, capa do ciclo intitulado Schwanengesang *(«O Canto do Cisne»). Seis destas canções são baseadas em poemas de Heinrich Heine (1797-1865). Uma delas,* Junto ao Mar, *reflete um universo marítimo asfixiante e opressivo, ambiente que a tela de Edouard Manet (1823-1883), abaixo reproduzida, documenta.*

À esquerda, fragmento de uma obra de Bruegel (1525-1569), que serve para ilustrar o espírito do ciclo Winterreise, *publicado no ano de 1827.*

brada por fugazes raios de luz, Schubert recorrer aos meios mais concisos e profundos, continuando a adotar a técnica expressiva já utilizada no ciclo anterior, depurando ainda mais a parte de piano e eliminando toda a espécie de ornamentos no plano vocal.

Sem entrar numa análise exaustiva de cada um dos vinte e quatro *lieder,* talvez seja interessante fazer um breve relato desta viagem através do tom emocional que transpira em alguns deles. O desejo entrecortado domina o n.º 2, *Die Wetterfahne* («O Catavento»), onde escutamos o vento nas notas do piano. A monotonia e o pessimismo trespassam o n.º 3, o lúgubre *Gefror'ne Tränen* («Lágrimas Geladas»). A violência e a agitação sacodem o n.º 4, *Rückblick* («Olhar Retrospectivo»), matizadas na segunda parte, mais moderada, do poema. O n.º 7, *Auf dem Flusse* («No Rio»), é uma constante interrogação entrecortada de mudanças rítmicas e modulações. A resignação apodera-se de *Das Wirtshaus* («O Albergue»), a que foi atribuído o n.º 21, que tem por fundo o motivo temático romântico do cemitério. O desespero brota como um grito agudo e vivo em *Der stürmische Morgen* («A Manhã da Tempestade»), n.º 18. O cinismo manifesta-se de forma acre nas três contundentes estrofes do n.º 22, *Mut* («Coragem»), por meio de um seco diálogo entre a voz e o piano. A tristeza e a desolação mais profundas afloram em *Der Leiermann* («O Tocador de Realejo», ou «O Tocador de Sanfona»,) que tem o n.º 24, onde sobre um bordão instrumental contínuo — o piano imita aquele instrumento — a voz entoa uma melodia simples, fria, nua, despedaçadora, cantando a sua despedida e expondo o seu interrogador final. Devido à sua importância expressiva e musical, há que salientar a base de piano do n.º 17, *Im Dorfe* («Na Aldeia»), que alguns relacionaram com os latidos a que se refere o texto, bem como os sombrios acordes descendentes do n.º 15, *Die Krähe* («A Gralha»), autêntica premonição da morte. Há alguns clarões passageiros de luz na fria e invernosa fuga para o nada no n.º 5, *Der Lindenbaum* («A Tília»), onde, no entanto, sob a lírica introdução, pulsa uma interrogação que antecipa o vento gélido do final. Em *Die Post* («A Posta»), o n.º 13, a figuração semidescritiva do piano dá lugar a uma grande ansiedade, com a repetição da expressão *Mein Herz* («Meu Coração»). O mais idílico e talvez menos problemático é

Museo del Jeu de Paume, Paris / Arquivo Salvat

o n.º 11, *Frühlingstraum* («Sonho de Primavera»).

O ciclo, concebido originalmente para voz de tenor e transcrito pelo próprio Schubert (cinco números) para a de barítono, concretamente para a do seu amigo Vogl, provocou um choque e grande surpresa nos seus camaradas. Schober, por exemplo, confessou, depois de uma audição em sua casa, que só se sentira atraído por *Der Lindenbaum*. A mensagem contida nestas canções era demasiado nova e revolucionária, demasiado trágica e implacável. Todavia, Schubert estava certo do seu valor. Diz-se que retorquiu ao amigo: «Deram-me mais prazer do que qualquer das anteriores e lá chegará o dia em que o mesmo acontecerá contigo.»

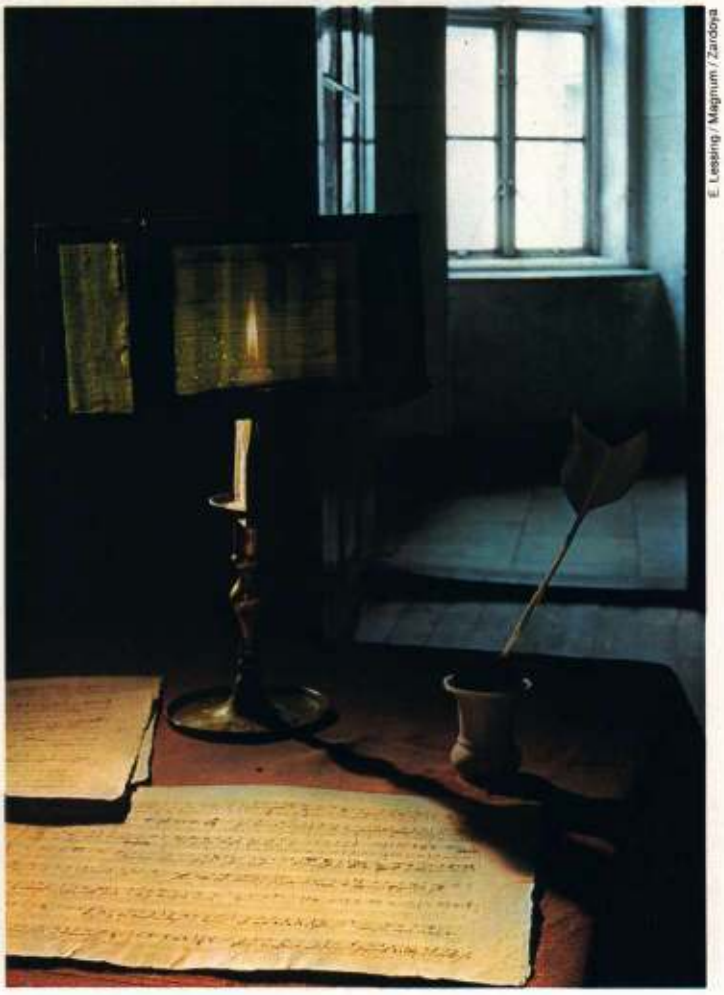
«O Canto do Cisne»

O ciclo *Schwanengesang* representa o encontro entre Schubert e a poesia de Heine. Não possui, sem dúvida, a unidade estilística dos outros dois e é composto por quatorze canções, das quais sete são baseadas em poemas de Rellstab, seis em poemas de Heine e uma de Seidl. Embora Einstein não concorde com esta idéia, parece que Schubert não tinha intenção de elaborar um ciclo com estes *lieder*. Foi o editor Haslinger que, de acordo com Ferdinand, teve a idéia de juntar em dois cadernos, aparecidos em 1829, as canções sobre poemas de Rellstab e Heine, dando ao conjunto o título geral de *O Canto do Cisne* e juntando-lhe, por temor supersticioso do número treze, outra canção, a última que Schubert compôs.

O que dá uma verdadeira personalidade a esta coleção é a presença dos seis *lieder* sobre poemas de Heine. Era previsível que o encontro do músico com o grande poeta romântico desse frutos tão bons, autênticos exemplos de pureza dramática. As formas populares da poesia de Heine, recriadas por Müller de forma mais esquemática mas cheia de vigor, sofrem uma depuração que realça a sua essência. Seguindo uma trajetória coerente e baseando-se nas versões de Müller, Schubert soube revelar o mais puro lirismo do autor de *Intermezzo Lírico*, que Schumann também irá musicar. Neste percurso, *Winterreise* representa um escalão intermédio, um traço de união entre os dois ciclos extremos. Schubert conheceu provavelmente os textos de Heine em 1827. Os seis que musicou pertencem ao ciclo *Die Heimkehr* («O Regresso»), que consta de oitenta e oito poemas e abre o primeiro livro dos *Reisebilder* («Quadros de Viagem»). Neles, fala-se de pessimismo, sofrimento, nostalgia amorosa, recordação da amada... Uma poesia tão concentrada exigia que um compositor como Schubert a convertesse em música e a valorizasse, sintetizando a sensibilidade romântica e criando um único corpo expressivo de alguns dos valores fundamentais do homem da sua época.

No primeiro *lied*, *Der Atlas* («Atlas»), pode apreciar-se um colorido de ópera produzido pelos trêmulos, pelo recitativo, pelas síncopas, pelos grandes contrastes e pelo jogo modulatório, tudo isso numa atmosfera grave e tensa. Contrapondo-se a este, aparece a estática simplicidade de *Ihr Bild* («A Imagem Dela») e a ternura de *Das Fischermädchen* («A Jovem Pescadora»). *Die Stadt* («A Cidade») representa uma mudança completa: a partir dele, a angústia apodera-se da situação e uma imagem contínua e obsessiva, formada pela genial sobreposição dos arpejos da mão esquerda e das pontuações da direita, cria uma atmosfera opressiva que cresce gradualmente. É uma canção de caráter impressionista. Segue-se-lhe o estranho *Am Meer* («Junto ao Mar»), que reflete um universo marítimo fechado, angustiante e sem esperança. Por último, vem *Der Doppelgänger*, que é considerada por Federico Sopeña como uma obra vizinha da declamação lírico-dramática de Mussorgski; para Einstein, porém, é «uma peça de teatro lírico». Esta terrível canção liga-se diretamente ao desolado mundo descrito em *Der Leiermann*, o qual se estrutura sobre um recitativo da voz sustentado pelos acordes do piano. Nelas não há referência ao mundo exterior, mas sim uma sombria introspecção. A profundidade psicológica é criada graças a uma admirável austeridade de meios, a começar no emprego do tema da fuga, em dó sustenido menor, do primeiro livro do *Cravo bem Temperado*, de Bach. Este mesmo tema é também utilizado por Schubert no *Agnus* da missa em mi bemol maior.

Compostos alguns meses antes, os sete *lieder* sobre poemas de Rellstab têm um caráter totalmente diferente, encontrando-se mais próximos do lirismo de *A Bela Moleira*, embora desprovidos dos seus matizes dramáticos. Aqui, a ausência da amada não implica uma fixação trágica e o ambiente não é hostil ao poeta.



E. Lessing / Magnum / Zardoya

À esquerda, casa do irmão de Schubert, Ferdinand, onde o músico morreu. Em cima da mesa, manuscritos do último lied *que compôs, chamado* Die Taubenpost *(«O Pombo-Correio»), e alguns dos seus últimos quartetos.* Die Taubenpost *baseia-se num texto do poeta Johann Gabriel Seidl (1804-1875).*

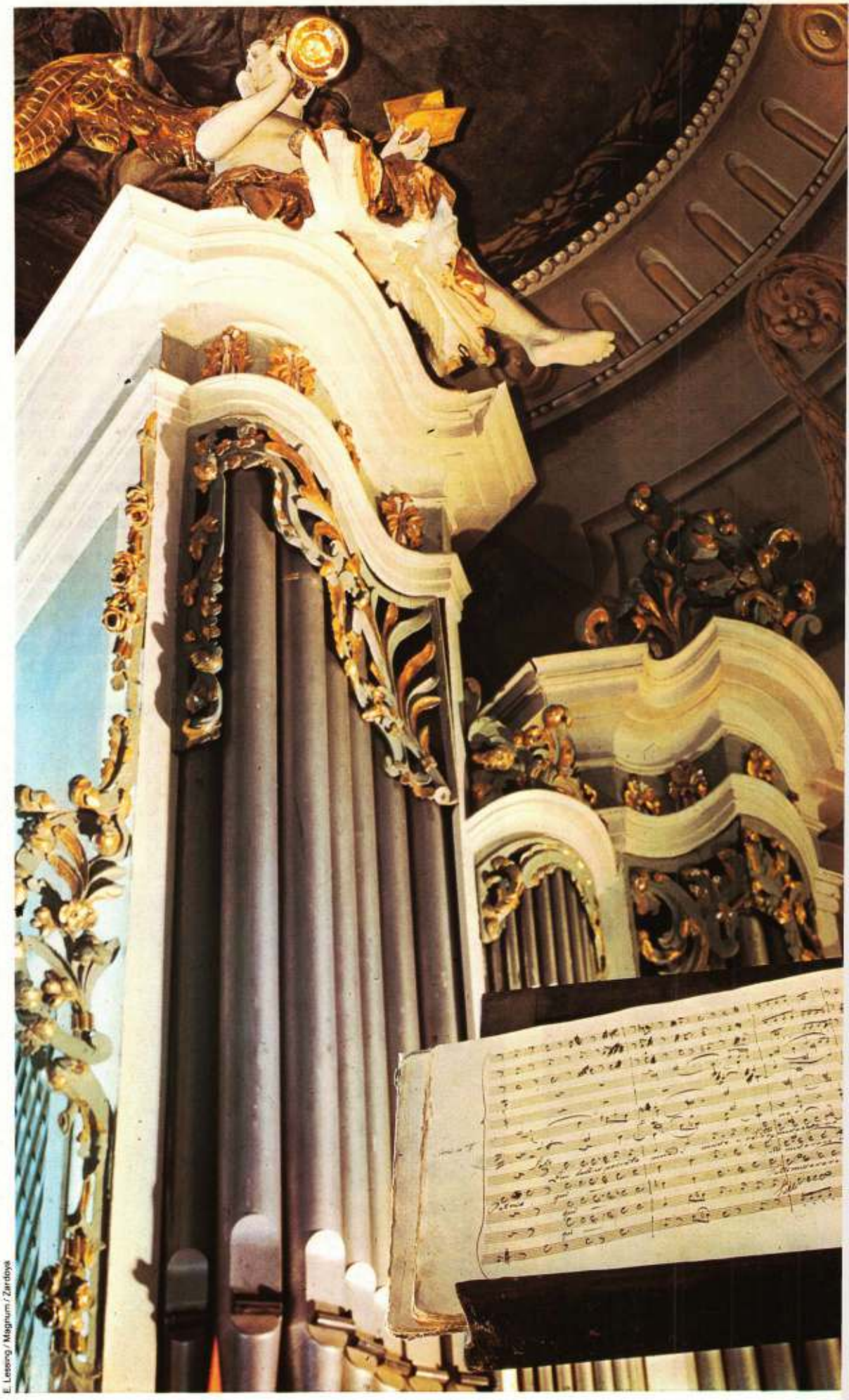
O *lied* com versos de Seidl, *Die Taubenpost* («O Pombo-Correio»), não teria possivelmente passado à história se Haslinger não tivesse tido a idéia de o incluir no final deste ciclo.

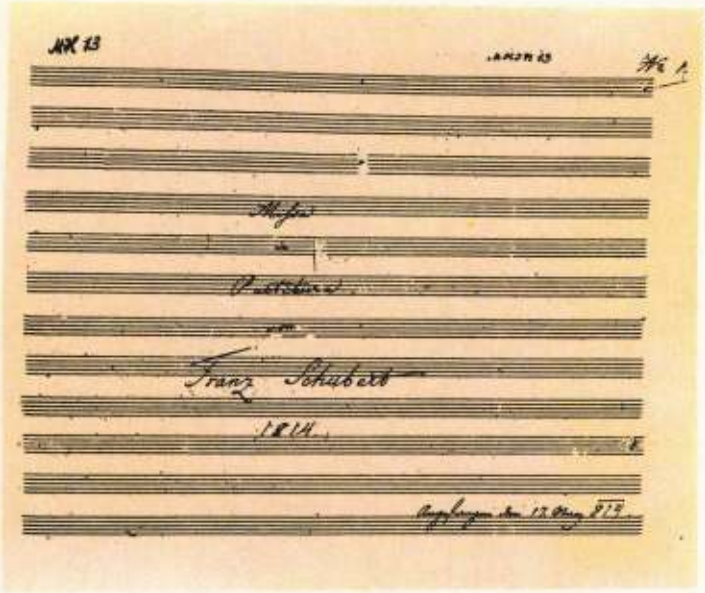
Música religiosa

Embora Schubert fosse crente, não possuía a devoção de um Haydn nem a entrega apaixonada de um Beethoven. No entanto, não tinha qualquer dificuldade em criar no campo religioso. A sua obra neste domínio é constituída por cerca de quarenta composições, entre as quais se destacam seis missas latinas, duas missas alemãs e sete *Salve Regina*. Todavia, a música sacra de Schubert está longe de ser clara. Havia à sua volta demasiadas influências que contribuíam para que não fosse um praticante ortodoxo; em certos aspectos, poderíamos mesmo considerá-lo um livre-pensador. Seu irmão era-o, o mesmo se podendo dizer de seus amigos Schwind e Bauernfeld. Mas, quando se ouvem as suas partituras destinadas à igreja, tem-se a certeza de que a fé e o entusiasmo que delas dimanam são autênticos. Esta contradição resulta do choque entre um profundo e verdadeiro sentimento religioso e a atitude de recusa de qualquer tipo de formalismo ou convencionalismo.

As quatro primeiras missas, em fá maior, sol maior, si bemol maior e dó maior, são composições sobretudo decorativas e de curta duração. Em todas estas — e bem assim nas suas duas últimas — foram suprimidas no *Credo* as palavras *«credo in unam Sanctam, Catolicam et Apostolicam Ecclesiam»*, formalismo a que Schubert sempre se mostrou avesso. Este fato não impediu, nem impede, que as missas schubertianas tenham sido interpretadas nas igrejas católicas austríacas graças a uma dispensa do papa.

A missa n.º 5, em lá bemol maior, D. 678, é quase contemporânea da *Missa Solemnis*, de Beethoven. Schubert levou três anos a compô-la (1819-1822). A sua estrutura harmônica é complexa e põe em evidência a fabulosa capacidade do músico para jogar com as



E. Lessing / Magnum / Zardoya

Arquivo Salvat

Em cima, manuscrito autógrafo da missa em fá maior, para solista, coro, orquestra e órgão. Esta foi a primeira missa latina de Schubert, composta no ano de 1814. À esquerda, manuscrito da missa em dó maior, que escreveu em 1816 e dedicou ao seu antigo professor da paróquia de Liechtental, Michael Holzer.

modulações. Além das alterações habituais da letra de todas as suas missas, Schubert impôs a esta outras, como, por exemplo, o eliminar a expressão «*et expecto ressurrectionem mortuorum*», coisa que também fará na missa seguinte. Entre as passagens originais e surpreendentes desta obra, devemos salientar a mudança súbita para a tonalidade menor nas palavras do *Gloria*, «*Domine Deus Rex Coelestis*» e o patetismo teatral do *Credo*. O início deste *Credo*, em dó maior, com metais e madeiras, prepara, por contrasta, a entrada do coro *a cappella*. No *Et incarnatus*, as madeiras e os trombones apoiam a massa coral, que, pela primeira vez numa das suas missas, é de oito vozes. O *Sanctus* é particularmente notável devido às constantes modulações, mudando de tonalidade nada menos do que sete vezes, após um começo em fá maior, muito bruckneriano.

A missa n.º 6, em mi bemol maior, D. 950, foi concebida entre a 9.ª sinfonia e o quinteto em dó maior, D. 956. É aparentemente menos doce, homogênea e schubertiana, mas tem, talvez, maior individualidade musical. Basta compararmos o seu *Et incarnatus* com o da anterior, para nos apercebermos da sua superioridade. Do ponto de vista contrapontístico, também é clara a maior qualidade, como o atestam a fuga *Et vitam venturi* e a do início do *Agnus*. Todavia, tem uma menor personalidade harmônica. Obra mais interiorizada, mais depurada e de escrita intensamente dramática, situa-se entre o contraponto e a homofonia. Obra séria, grave, quase bachiana, «de música pura». Como a classifica Schneider, foi construída como se se tratasse de uma sinfonia. Na fuga do *Cum Sancto*, o compositor utiliza o primeiro tema do *Cravo bem Temperado*, que Mozart usara também no final da sinfonia *Júpiter*. No *Credo* ouve-se o pulsar constante dos timbales, que é realmente obsessivo. Mais adiante, no *Crucifixus*, aparece uma ascensão dinâmica e progressiva do coro, seguida de uma fuga em modo maior. O desespero dilacerante do *Agnus*, onde intervém o segundo tema de Bach (que surge também na canção *O Sósia*), impõe-se poderosamente.

Dentre a melhor música sacra de Schubert, há ainda uma obra singular e inacabada, a cantata *Lazarus*, dotada de um sentimento de grande força mística, de uma efusão lírica e de um dramatismo que dificilmente podem encontrar-se noutras composições religiosas do músico, com exceção das duas últimas missas. Esta cantata, composta em fevereiro de 1820 sobre um texto de Niemeyer, propõe-se descrever a morte, funeral e ressurreição da personagem bíblica. A obra não foi concluída, faltando-lhe a parte que deveria abordar o tema da ressurreição. Em geral, recorre a tonalidades maiores e a linguagem utilizada é uma espécie de recitativo dramático contínuo, precursor a bem dizer da linha wagneriana. A obra foi escrita para vários solistas e coro.

A ópera de Schubert

Na ópera alemã do século XVIII e princípios do século XIX predomina uma série de constantes já tradicionais: preferência pelos temas heróico-cavaleirescos; contraposição dos conceitos do bem e do mal; triunfo do amor sobre todas as ciladas; presença contínua da natureza como elemento co-protagonista; intervenção de fatores sobrenaturais; atenção aos aspectos cômicos ou humorísticos, e final feliz.

Schubert nunca conseguirá utilizar estes elementos à vontade nem fazer a sua síntese. O seu problema reside numa contradição fundamental: o desejo e a necessidade de triunfar num gênero para o qual não parecia particularmente dotado nem sentia especial vocação. Eis um dos grandes dramas do compositor, pressionado ao longo de toda a vida por este conflito, que o levou a procurar, em vão, conquistar um lugar de relevo no universo teatral. Apenas quatro das suas obras neste campo foram estreadas antes da sua morte e muitas delas não chegaram sequer até hoje a ser levadas à cena.

O catálogo da música de teatro de Schubert compreende cerca de vinte obras. Desde a primeira, a opereta *Der Spiegelritter* («O Cavaleiro do Espelho»), D. 11, até à última, a ópera inacabada *Der Graf von Gleichen* («O Conde de Gleichen»), D. 918, pode apreciar-se uma certa evolução no domínio da técnica e da expressão, mas repetem-se constantemente os tentames e inseguranças do músico, que nunca foi capaz de dominar o desenvolvimento de um argumento,

nem de transpor musicalmente para a cena as personagens de uma obra literária. Entre outras, há uma razão muito forte que explica o malogro de Schubert: a falta de rigor e de qualidade dos libretos que lhe ofereceram ou escolheu. Perante tais limitações, a sua incomparável inspiração ainda consegue brilhar, proporcionando-nos momentos isolados que chegam por si só para definir um grande compositor.

Embora a maior parte da produção teatral schubertiana esteja esquecida nos arquivos e não possa ser ouvida, as poucas obras levadas à cena chegam para a caracterizarmos. Em traços largos, pode dizer-se que a música de cena de Schubert fica a meio caminho entre a ópera alemã da época e a influência de alguns elementos estranhos, especialmente italianos. Poderia esquematizar-se deste modo uma avaliação dos aspectos negativos e positivos da sua obra dramática:

Características negativas: debilidade dramática, imputável, em certa medida, à pouca qualidade dos libretos; falta de coerência da estrutura teatral, com predomínio do absurdo; reduzida entidade caracterológica; mimetismo, por vezes excessivo, das correntes em voga.

Características positivas: intensidade lírica; melodismo; domínio crescente do emprego do *leitmotiv;* conhecimento progressivo da utilização das cores da orquestra; adequação, em momentos concretos, de música e idéia poética.

Na sua busca incessante do êxito, e partindo dos primeiros passos dados com Salieri, o compositor experimentou praticamente todos os gêneros: *singspiel,* opereta, ópera, espetáculo com música, etc. O ano de 1815 trouxe consigo a aproximação de Schubert da forma alemã, por excelência, do teatro lírico: o *singspiel,* em que compôs quatro obras, nesse mesmo ano. *Claudine von Villa Bella* e *Die Freunde von Salamanka* («Os Amigos de Salamanca») são as mais importantes. *Die Zwillingsbrüder* («Os Gêmeos»), criada cinco anos mais tarde, foi a primeira produção dramática estreada em vida do compositor. É uma peça de um só ato, leve e melodicamente agradável.

Die Verschworenen («As Conspiradoras»), posteriormente chamada *Der häusliche Krieg* («A Guerra Doméstica», ou «A Cruzada das Damas»), para muitos a obra teatral de Schubert mais completa, pela sua apreciável coerência e os seus valores críticos, merece um tratamento à parte neste capítulo. A *Lisístrata,* de Aristófanes, serviu de fonte de inspiração de Castelli, o libretista, que transferiu a ação para a época medieval.

Dentro do que poderíamos designar por grande ópera, onde são abordados temas e situações mais ambiciosos, que vão do mágico ao lendário ou ao heróico, devemos mencionar *Des Teufels Lustschloss* («O Castelo do Recreio do Diabo»), de 1814; *Sakuntala* e *Fierabrás. Des Teufels* e *Fierabrás* são, juntamente com *Afonso e Estrela,* as três únicas óperas totalmente concluídas.

Existem outras obras de Schubert que se enquadram no que se poderia denominar «espetáculo teatral». Algumas já foram aqui citadas: *Die Zauberharfe* («A Harpa Mágica»), e *Rosamunde von Cypern* («Rosamunda de Chipre»), ambas estreadas em vida do compositor. O seu valor teatral é escasso, embora do ponto de vista musical contenham momentos isolados de excelente qualidade. □

Schubert Museum, Viena / Arquivo Salvat

Em cima, esboço de Moritz von Schwind, em que se vê Schubert e o cantor Vogl. Este último foi o primeiro intérprete do singspiel Die Zwillingsbrüder *(«Os Gêmeos»), que Schubert compôs em 1818, com texto de G. von Hofmann.*

Arquivo Salvat

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthore.)

Von den k. k. Hof-Operisten:

Zum ersten Mahle:

Die Zwillingsbrüder.

Posse mit Gesang in einem Aufzuge.

Die Musik ist von Herrn Franz Schubert.

Personen:

Der Schulze	. . .	Hr. Vogl.
Lieschen, dessen Tochter	. . .	Dlle. Die
Anton	. . .	Hr. Rosenfeld
Der Amtmann	. . .	Hr. Gerstbauer,
Franz Seitz, Friedrich Specht, Landleute.	Jovialen	Hr. Vogl.

(Das Stück spielt in einem Dorfe am Rhein).

Nachher:

Die zwey Tanten, oder: Ehemahls und Heute.

Komisches Ballet in zwey Aufzügen, von der Erfindung des Hrn. Aumer, Balletmeister der k. k. Hoftheater. Die Musik ist von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz.

Personen

Mad. Vieux-bois,	Relatives Mad. Herrschelt.	Mr. Lecoq, ein alter Ehemann,	
Mad. de Senange,	) Tanten Dlle. Millon.	Relatives bekannter Bedeutung	Hr. Aichinger Vater.
Relativ, ihre Nichte	— Dlle. Jul. Aumer.	Mr. Conte-pied, Tanzmeister	Hr. Pitrot.
Victor, ihr Kammermädchen	Mad. Kayser	Mr. Vieil-Sonche, Haushofmeister	
Rival, Offizier, Relatives Liebhaber Hr.	Taglioni.	der Fr. v. Vieux-bois —	Hr. Bedekind.
Frontin, ihr Bedienter	— Hr. Kayser.	Jury Debiste —	— Hr. Koss u. Gehrgstl.
		Ein Notarius —	— Hr. Mahler.

Tanzende Personen:

Mad. Koßlenberg, Sedini, Neuwirth, Dlles. Roiter, Greiner. Herren Aichinger S., Jos. Koßlenberg.

Die Violin-Solo wird Herr Mayseder zu spielen die Ehre haben.

Die Freybillette sind heute ungültig.

Uraufführung in Wien (14. Juni 1820)

K. u. k. General-Intendanz der k. k. Hoftheater, Wien

Arquivo Salvat

Anfang dieser Vorstellung halb 7 Uhr.

Hof-Theater.

Weimar, Sonnabend den 24. Juni 1854.

Bei festlich erleuchtetem Hause:

Zum Erstenmale:

Alfonso und Estrella.

Romantische Oper in drei Akten. Musik von Franz Schubert.

Alfonso, König von Leon	Hr. Göbler.
Adolar, sein Bruder	Hr. Wilde.
Mendoza, ihr Vater	Hr. Wanderlicht.
Troila, verbannter König von Sevilla, in der Verkleidung des Zambo	
Lisart, sein treuer Diener	Hr. Milz.
Estrella, seine Tochter	Mad. Heinrich.
Ein Ritterbote des Königlichen Gefolges	Hr. Dettmann.
Gefolge.	Hr. Wilde.

Die Handlung spielt theils in der Nähe, theils in der Stadt Leon.

Zu Anfang der Vorstellung:

Fest-Ouverture.

Componirt von L. Schneider.

Nach dem Schluß der Oper:

Fest-Marsch.

Nach den Melodien von Ungarischen Nationalliedern auf der Mandora von Mahlow und Schubert mit Chören componirt von L. Schneider.

Heute Vorstellung in Ottos Abonnement.

Die Preise der Plätze sind belassen.

Anfang halb 7 Uhr. Ende nach halb 10 Uhr.

Das Theater wird halb 6 Uhr geöffnet.

Die Kasse wird um halb 7 Uhr geöffnet.

Schluß der diesjährigen Theater-Saison.

Uraufführung in Weimar

Großherzogliches Museum, Weimar

Em cima, programa da primeira representação de Afonso e Estrela, *que se efetuou no Teatro Real de Veimar, em 24 de junho de 1854. À esquerda, programa de 14 de junho de 1820, em que se anuncia a estréia da obra de Schubert* Die Zwillingsbrüder.

Catálogo da obra vocal e coral

«Lieder» para uma só voz
Contam-se 634. Entre eles, mencionam-se: *Der Taucher* («O Búzio»), D. 77 e D. 111 (Schiller, 1813-1814) • *Gretchen am Spinnrade* («Margarida Fiando»), D. 118 (Goethe, 1814) • *An den Mond* («À Lua»), D. 193 (Hölty, 1815) • *Des Mädchens Klage* («O Lamento da Donzela»), D. 191 (Schiller, 1815, 3 versões) • *Heidensröslein* («A Rosa Brava»), D. 257 (Goethe, 1815) • *Dem Unendlichen* («Ao Infinito»), D. 291 (Klopstock, 1815, 3 versões) • *Erlkönig* («O Rei dos Álamos»), D. 328 (Goethe, 1815, 4 versões) • *Litanei* («Litania»), D. 343 (Jacobi, c. 1816) • *Lied eines Schiffers an die Dioskuren,* D. 360 (Mayrhofer, 1816) • *An Schwager Kronos* («Ao Postilhão de Cronos»), D. 369 (Goethe, 1816) • *Der Tod und das Mädchen* («A Morte e a Donzela»), D. 531 (Claudius, 1817) • *Memnon,* D. 541 (Mayrhofer, 1817) • *Ganymed* («Ganimedes»), D. 544 (Goethe, 1817) • *An die Musik* («À Música»), D. 547 (Schober, 1817, 2 versões) • *Die Forelle* («A Truta»), D. 550 (Schubart, 1817, 5 versões) • *Gruppe aus dem Tartarus* («O Grupo Vindo do Tártaro»), D. 583 (Schiller, 1817) • *Prometheus,* D. 674 (Goethe, 1819) • *Frühlingsglaube* («Fé Primaveril»), D. 686 (Uhland, 1820, 2 versões) • *Freiwilliges Versenken* («Afundamento Voluntário»), D. 700 (Mayrhofer, 1820) • *Der Unglückliche* («O Infeliz»), D. 713 (Pichler, 1821) • *Grenzen der Menschheit* («Fronteiras da Humanidade»), D. 716 (Goethe, 1821) • *Suleika II,* D. 717 (Goethe, 1821) • *Geheimes* («Confidência»), D. 719 (Goethe, 1821) • *Suleika I,* D. 720 (Goethe, 1821) • *Sei mir gegrüsst!* («Eu Te Saúdo!»), D. 741 (Rückert, 1822) • *Heliopolis,* D. 753 (Mayrhofer, 1822) • *Der Musensohn,* D. 764 (Goethe, 1822, 2 versões) • *Der Zwerg* («O Anão»), D. 771 (Von Collin, 1823) • *Dass sie hier gewesen* («Ela Esteve Aqui»), D. 775 (Rückert, 1823) • *Du bist die Ruh* («Tu És o Repouso»), D. 776 (Rückert, 1823) • *Lachen und Weinen* («Rir e Chorar»), D. 777 (Rückert, 1823) • *Nacht und Träume* («Noite e Sonhos»), D. 827, (Von Collin, 1825) • *Die junge Nonne* («A Jovem Freira»), D. 828 (Craigher, 1825) • *Ave Maria* ou *Ellens Gesang III* («Canto de Helena III»), D. 839 (W. Scott/ /Storck, 1825) • *Fülle der Liebe* («Plenitude do Amor»), D. 854 (F. Schlegel, 1825) • 4 *lieder* de *Wilhelm Meister,* D. 877 (Goethe, 1826) • *Im Frühling* («Na Primavera»), D. 822 (Schulze, 1826) • *Lebensmut* («Vontade de Viver»), D. 883 (Schulze, 1826) • *Ständchen* («Alvorada»), D. 889 (Shakespeare/ /A.W. Schlegel, 1826) • *An Sylvia* («A Sílvia»), D. 891 (Shakespeare/Bauernfeld, 1826) • *Hoffnung und Liebe* («Esperança e Amor»), D. 955 (Kuffner, 1827) • *Der Hirt auf dem Felsen* («O Pastor no Rochedo»), D. 965 (Müller/Von Chézy, 1827).

Ciclos de «lieder»
Die schöne Müllerin, 20 *lieder,* D. 795 (Müller, 1823) • *Winterreise,* 24 *lieder,* D. 911 (Müller, 1827) • *Schwanengesang* («O Canto do Cisne»), 14 *lieder,* D. 957 (Heine/Rellstab/Seidl, 1828).

Coros
Para vozes masculinas
53 *lieder* para 4 ou mais vozes masculinas (31 sem acompanhamento). Devem salientar-se: *Trinklied* («Canção de Beber»), D. 75 (1813) • *Gesang der Geister über den Wassern* («Canto dos Espíritos sobre as Águas»), D. 538 e D. 714 (Goethe, 1817, 1821) • *Das Dörfchen* («A Pequena Aldeia»), D. 641 (Burger, 1819) • *Im Gegenwärtigen Vergangenes* («No Passado Atual»), D. 710 (Goethe, 1810-1821) • *Geist der Liebe* («O Espírito do Amor»), D. 747 (Matthison, 1822) • *Mondenschein* («Luar»), D. 875 (Schober, 1826) • *Nachtelle* («Luz Noturna»), D. 892 (Seidl, 1826) • *Grab und Mond* («Sepulcro e Lua»), D. 893 (Seidl, 1826) • *Nachtgesang im Walde,* D. 913 (Seidl, 1827).

Para vozes femininas
6 *lieder* para 3 ou mais vozes femininas. São de citar: *Salmo 23,* D. 706 (M. Mendelssohn, 1820) • *Ständchen* («Alvorada»), D. 921 (Grillparzer, 1827).

Para vozes mistas
30 *lieder* para coro misto (7 sem acompanhamento). Devem referir-se: *Ständchen* («Alvorada»), D. 920 (Grillparzer, 1827) • *Miriam Siegesgesang* («Canto de Vitória de Miriam»), D. 942 (Grillparzer, 1828)

Obras litúrgicas
6 motetes para o domingo de Ramos, D. 696 (1820) • 6 ofertórios • 7 *Salve Regina* • 4 *Kyrie* • 1 *Sanctus* • 6 *Tantum ergo* • *Stabat Mater em sol menor,* D. 171 (1815) • 8 missas, em particular: a n.º 2, em sol maior, D. 167 (1815); a n.º 5, em lá bemol maior, D. 678 (1819-1822); a *Deutsche Trauermesse,* D. 621 (1818); a missa em mi bemol maior, D. 950 (1828), e a missa alemã, D. 872 (1826-1827) • Várias cantatas, entre as quais a cantata *Lazarus,* D. 689 (1820).

Singspiel
Der Spiegelritter («O Cavaleiro do Espelho»), D. 11 (Kotzebue, c. 1812) • *Der vierjährige Posten* («Um Cargo por Quatro Anos»), D. 190 (T. Körner, 1815) • *Fernando,* D. 220 (Stadler, 1815) • *Claudine von Villa Bella* (incompleto), D. 239 (Goethe, 1815) • *Die Freunde von Salamanka* («Os Amigos de Salamanca»), D. 326 (Mayrhofer, 1815) • *Die Zwillingsbrüder* («Os Gêmeos»), D. 674 (Hofmann, 1820) • *Die Verschworenen* ou *Der häusliche Krieg* («As Conjuradas» ou «A Guerra Doméstica»), D. 787 (Castelli, 1823).

Óperas
Der Teufels Lustschloss («O Castelo de Recreio do Diabo»), D. 84 (Kotzebue, 1813-1814) • *Adrast* (incompleta), D. 137 (Mayrhofer, 1815) • *Die Bürgschaft* («A Burguesia») (incompleta) D. 435 (1816) • *Sakuntala* (incompleta), D. 701 (Neumann, 1820) • *Afonso e Estrela,* D. 732 (Schober, 1821-1822) • *Rüdiger* («Rogério») (fragmentos), D. 791 (1823) • *Fierabrás,* D. 796 (Kupelwieser, 1823) • *Der Graf von Gleichen* («O Conde de Gleichen») (incompleta), D. 918, (Bauernfeld, 1828).

Outras obras para cena
Die Zauberharfe («A Harpa Mágica»), espetáculo teatral, D. 644 (Hofmann, 1820) • *Rosamunde von Cypern* («Rosamunda de Chipre»), música de cena, D. 797 (Von Chézy, 1823).

E. Lessing / Magnum / Zardoya

Típico salão Biedermeier, estilo artístico conforme à vida burguesa da época de Schubert, em que se nota uma certa tendência para simplificar as formas faustosas dos estilos anteriores.

Capítulo 16

Música instrumental

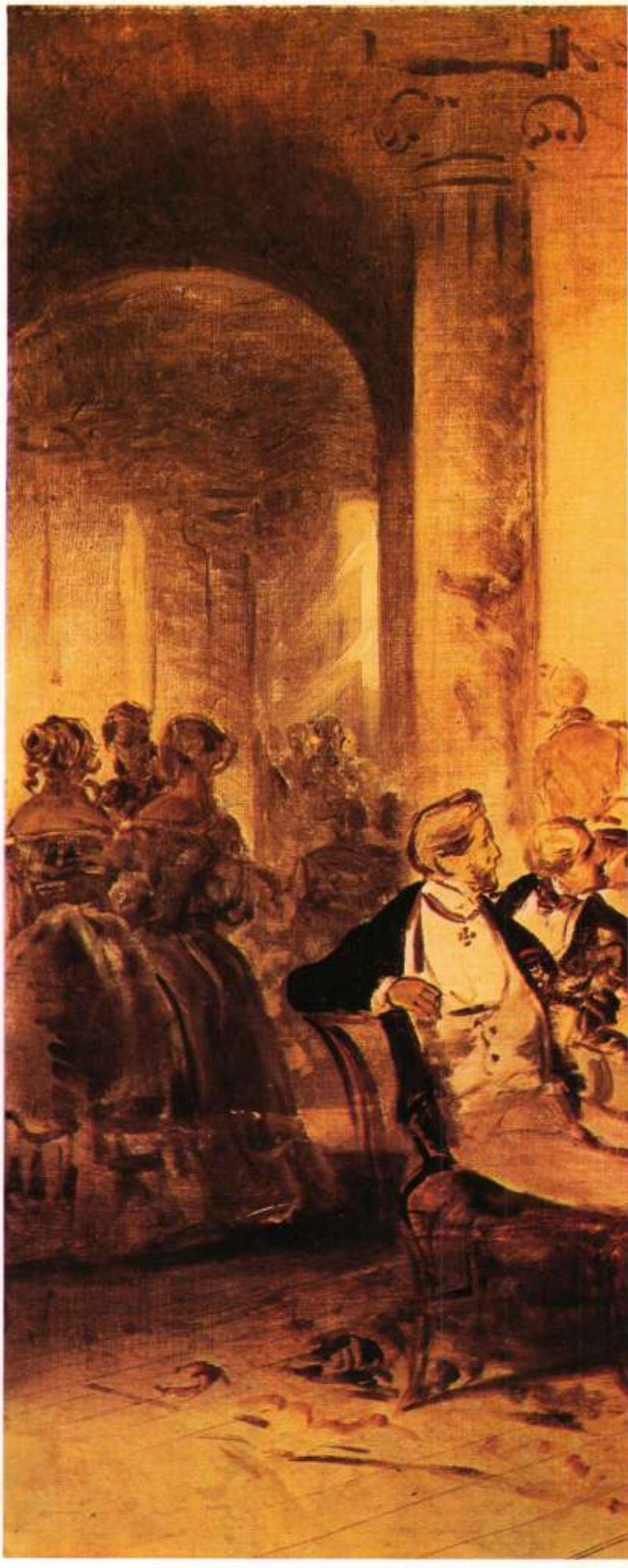
No campo da música instrumental, a que integra composições para um só instrumento, a produção de Schubert está quase inteiramente voltada para o piano, com raras incursões no campo do violino, para que compôs, em 1816, seis *ländler* em si bemol maior, D. 374. Existe outra música de dança que, como Brown refere, se pode logicamente deduzir que foi escrita para violino ou duo de violinos. É o caso, por exemplo, dos quatro *Komische ländler*, em ré maior, D. 354, que se supõe serem destinados a um duo de violinos. Os oito *ländler*, em fá sustenido menor, D. 355, e os ré maior, D. 370, foram escritos para um só violino.

O piano de Schubert

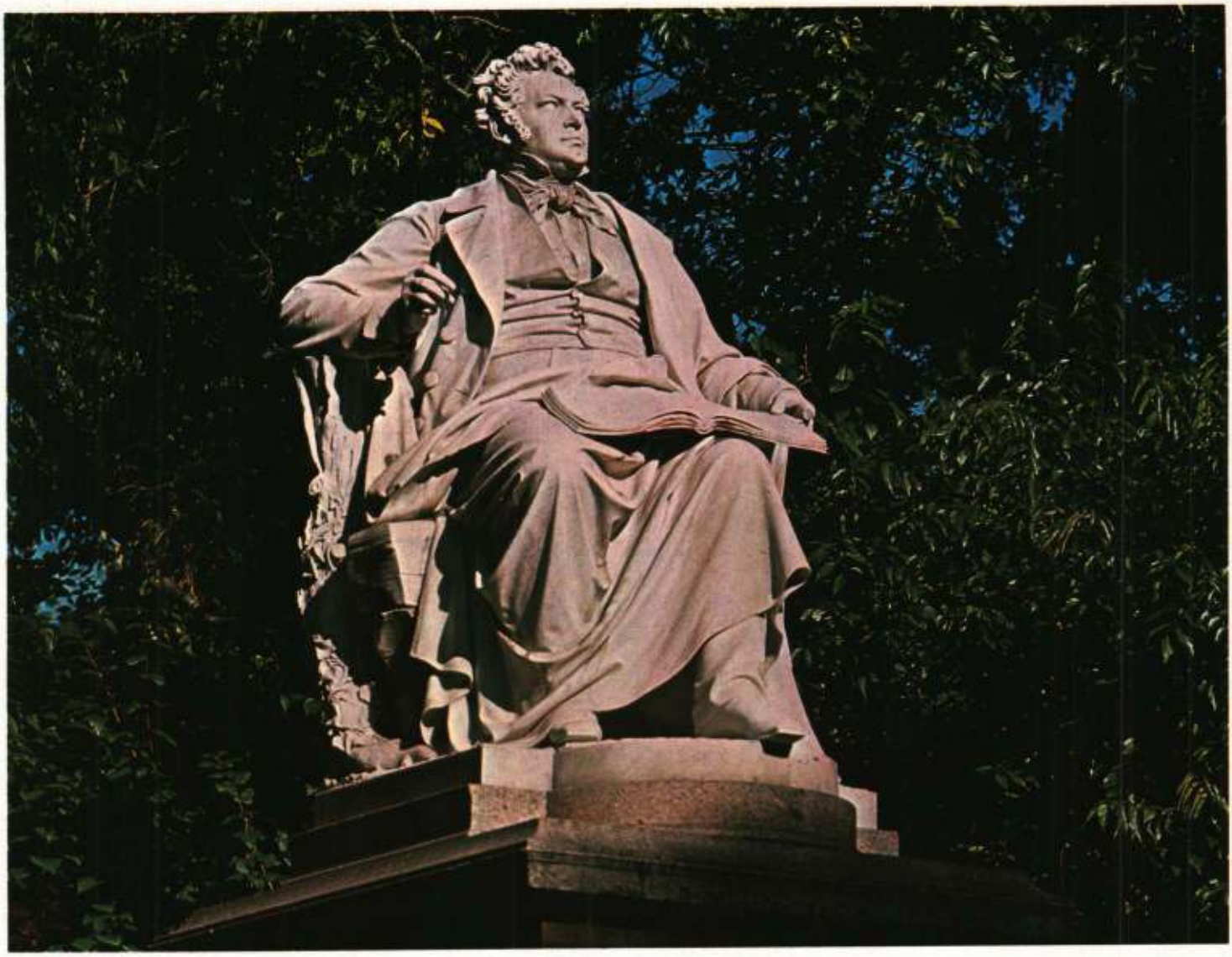
Schubert escreveu numerosas peças para piano, que, no seu tempo, se chamava pianoforte. Na literatura pianística schubertiana, há obras de todos os tipos: danças (alemãs, escocesas, austríacas), variações, duetos, fantasias, momentos musicais, improvisos e sonatas. O piano é, depois da voz humana ou a par dela, o instrumento que goza da preferência do músico, o que serve de veículo mais apropriado às suas inquietações. Por meio dele, Schubert consegue os seus discursos mais concisos, concentrados e austeros e algumas das obras mais ambiciosas e originais. A concisão, economia e máxima concentração achamo-las nos improvisos e momentos musicais; a amplitude e originalidade expositiva em algumas das suas sonatas e fantasias.

Claro que o piano é um mero suporte, uma vez que a veia lírica e criadora do compositor se caracteriza por uma liberdade única. É esta a grande diferença entre o piano de Schubert e o de Beethoven: neste, o gênio poderoso rompe com os esquemas clássicos e, sobretudo nas suas últimas sonatas, cria edifícios completamente novos e originais, afastados da combinação e sucessão usuais de andamentos. Não é o caso do músico vienense, que parte de uma construção mais clássica, mais respeitadora dos moldes tradicionais. Mas esse respeito é mais aparente do que real. São muitas as inovações introduzidas por Schubert na escrita de piano, especialmente nas sonatas, inovações essas que se prendem tanto com a maneira como combina os elementos temáticos como com a peculiar capacidade de fazer evoluir permanentemente as idéias melódicas básicas, convertendo-as em células motrizes do discurso. Deste modo, o piano adquire, com Schubert, uma expectativa, uma continuidade e uma tensão novas.

As obras de piano de Schubert, tal como grande parte da sua música, são inclassificáveis, pois contêm traços contraditórios. Por um lado, partilham o respeito pela forma estabelecida, sobretudo as sonatas, seguindo processos mozartianos, haydnianos, e sendo, nesse aspecto, semelhantes às de alguns dos seus contemporâneos, como Hummel ou Weber. Mas, por outro lado, uma vez definida a forma, destroem a sua estrutura clássica, modificando-a e renovando-a poderosamente, percorrendo caminhos que só voltarão a ser trilhados no final do século XIX. Não há nada menos formalista ou programático do que uma sonata de Shu-



Apesar da sua timidez, Schubert foi um homem extremamente sociável. Era freqüente a sua presença em festas e reuniões, como a que vemos retratada neste quadro de Danhauser.



Entre todos os grandes compositores que viveram em Viena durante os séculos XVIII e XIX — Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Bruckner, Mahler e Wolf —, convertendo-a na capital indiscutível da música européia, só um deles, Schubert, nasceu nesta cidade, que lhe erigiu o monumento que se documenta em cima.

bert. Nela não se apresentam, como nas de Beethoven, jogos e contrastes temáticos, lutas e tensões dramáticas, mas sim uma simples, contínua e implacável evolução musical, de onde emanam um lirismo essencial e uma profunda efusão. Assim, e comparado com o *pathos,* por vezes violento, do músico de Bonn, o do vienense é muito mais íntimo e dotado de um sentimento dramático menos agressivo, mas nem por isso menos intenso e que deixa geralmente um sabor agridoce.

O piano schubertiano tem algo de intrínseco que o distingue do dos seus contemporâneos e sucessores: a falta de virtuosismo. A escrita é reflexo fiel do pensamento musical e foge do ornamento, da apojatura supérflua, da descrição brilhante. Para tal, contribuem, sem dúvida, a própria natureza da inspiração do compositor e o fato de não ter sido um virtuoso do instrumento, como acontecera com Mozart ou como serão Chopin e Liszt. Não existe, por isso, na sua escrita pianística, nem brilho nem efeitos prodigiosos ou de colorido, apesar de grande parte da produção se destinar aos salões da alta burguesia vienense. Há exceções, como a fantasia *Wanderer,* talvez a sua obra de piano de maior virtuosismo. Mas, de um modo geral, pode dizer-se, com Einstein, que o compositor tinha como regra escrever apenas para si mesmo e não para os outros.

Durante muitos anos, a maioria das obras de piano do músico vienense — salvo os momentos musicais, os improvisos, a fantasia *Wanderer* e algumas sonatas — foi votada ao esquecimento.

Hoje em dia, felizmente, já se tem um conhecimento razoável das restantes, podendo verificar-se a existência de uma produção extensíssima, com um nível médio de qualidade muito elevado. Essa qualidade está patente não só nas grandes formas como também nas menores. Entre estas, é admirável a graça, frescura e comunicabilidade que possuem as danças, as valsas e os *ländler,* de que Schubert compôs mais de quatrocentos.

As sonatas da juventude

O número de composições schubertianas para instrumentos de tecla que obedecem a esta forma musical foi fixado em vinte e três. Destas, só doze foram concluídas, o que constitui uma prova adicional de uma das características mais significativas do músico, que, ou carecia de perseverança e vontade, ou não dispunha das condições mínimas necessárias para terminar os projetos iniciados.

As duas primeiras sonatas foram compostas em 1815, respectivamente em mi maior, D. 157, e em dó maior, D. 279. Obras incompletas, amáveis, típicas de um jovem que começa a sua carreira, desprovidas de coesão interna, foram interrompidas no minueto. A terceira, em mi maior, D. 459 (1816), é, na verdade, formada pela junção das cinco *Klavierstücke,* publicadas em 1843. É a primeira sonata completa. Possui dois *scherzi,* uma vez que parece que o compositor

não ficara satisfeito com o que tinha escrito primeiro.

Em 1817 escreveu nada menos de oito sonatas. Vários fatores intervieram, sem dúvida, na criação destas obras. Em primeiro lugar, um de ordem prática: no começo desse ano, Schubert mudou-se parà a casa de Schober, onde passou a dispor de um magnífico piano. Em segundo lugar, despertou nele o interesse pelo estudo e desenvolvimento da forma sonata e tentou alcançar nela a perfeição alcançada por Mozart ou Beethoven. Em certa medida, podem ser consideradas experimentais.

Maurice J. E. Brown encontra nelas defeitos evidentes — rudeza na escrita para a mão esquerda, monotonia rítmica... —, mas também algumas virtudes: frescura de modulações, encanto melódico, intensidade emotiva. As escritas em lá menor, D. 537, e em lá bemol maior, D. 557 (4.ª e 5.ª da classificação habitual), que têm três andamentos, podem considerar-se completas, bem como as escritas em ré bemol maior, D. 567, e mi bemol, D. 568. No que respeita a estas duas últimas, importa esclarecer que, na realidade, a segunda constitui uma reelaboração da primeira. É um exemplo da insatisfação permanente manifestada, nesta época, pelo compositor; uma vez terminada a obra, revia-a, modificava a tonalidade inicial ou substituía um andamento por outro novo, o que demonstra que a criação schubertiana nem sempre era tão fácil e fluida como muitas vezes se tem afirmado.

Em 1818 iniciou a composição de duas sonatas que deixou inacabadas: a sonata em dó maior, D. 163, e a sonata em fá menor, D. 625, esta última chamada a *Appassionata* de Schubert. No ano seguinte, e para além de outra que deixou incompleta, em dó sustenido menor, escreveu a sua obra mais adulta neste campo: a sonata em lá maior, op. 120, D. 664, composta, ao que parece, durante uma viagem a Steyr na companhia de Vogl, e dedicada a Josephine von Keller. É uma peça com três andamentos, equilibrada e dominada por uma estranha luz, uma incerteza tonal e um ritmo constante, obsessivo e misterioso, directamente relacionado com o *lied A Morte e a Donzela*. Como Brigitte Massin sublinha, começa com ela a verdadeira caminhada, a «viagem interior» schubertiana.

As sonatas do segundo período

Entre 1823 e 1826, Schubert escreveu cinco sonatas: em lá menor, D. 784; em dó maior, *Relíquia*, D. 840; em lá menor, D. 845; em ré maior, D. 850, e em sol maior, *Sonata Fantasia*, D. 894. Brown aponta nelas uma série de traços comuns: o tema principal do primeiro andamento serve invariavelmente de base à seção do desenvolvimento, em especial nas duas sonatas em lá menor, na *Relíquia* e na escrita em ré maior; com exceção da sonata em lá menor construída a partir de um tema com variações, o andamento lento possui, em todas, a forma de rondó, servindo de abertura um tema do mundo do *lied*; os *scherzi* mantêm um nível elevado, comparados com os dois primeiros andamentos, mas os finais são, normalmente, de qualidade inferior. Brown considera também muito característica destas realizações no campo da sonata o seu caráter tempestuoso, que contrasta vivamente com a escrita elaborada das melodias, o que, em princípio, pode suscitar ao intérprete problemas de difícil solução. A completar estes aspectos, Brigitte Massin nota que nestas peças se observam todos os processos de escrita que o piano de Schubert possuía por essa época. Entre eles, pode mencionar-se o emprego de acordes secos, fanfarras, marchas em oitavas veementes e o desejo de utilizar o piano de maneira ampla e livre, no sentido de uma linguagem orquestral, que ganha significado especial na sonata em ré maior.

A sonata em lá menor, D. 784, é uma obra de crise, de intenso dramatismo, apenas em três andamentos, nada nos permitindo pensar contudo que Schubert houvesse planejado um quarto. O editor Diabelli deu-lhe o subtítulo de *Grande Sonata*, obviamente comercial, embora, na realidade, assim possa classificar-se, devido ao seu valor e à sua construção. Trata-se de uma obra em que se exprimem as contradições essenciais do autor e que, numa certa medida, foge à regra geral, já antes enunciada, que definia o piano de Schubert como «não dialético», ou que pelo menos não o era na linha de um Beethoven.

A sonata em dó maior, D. 840, é a única inacabada e a que serve de traço de união entre as outras grandes obras. É composta somente por dois andamentos: *moderato* e *andante* em dó menor. O nome de *Relíquia* foi-lhe dado pelo editor Whistling, por achar que podia ser a última sonata do compositor. Tal como a anterior, reporta-se, pelos seus traços dramáticos, ao *lied Der Zwerg* («O Anão»), D. 771.

A sonata em lá menor, D. 845, que está completa, é, todavia, muito semelhante. Tem o mesmo esquema inicial, fazendo ampla utilização da linguagem polifônica e de um tratamento quase orquestral do piano. Foi a décima sexta sonata, mas a primeira a ser publicada: em setembro de 1825 e em fevereiro de 1826, com o número de op. 42 e com o título de *Primeira Grande Sonata*. O dramatismo seco e concentrado destas sonatas contrasta com a vitalidade e o estilo épico da escrita em ré maior, D. 850, com constantes prospecções rítmicas e sobreposições contínuas, como, por exemplo, duas colcheias sobre tercina de colcheias.

Dedicada ao pianista Karl Maria von Bocklet, foi publicada em abril de 1826 com o título de *Segunda Grande Sonata*.

Durante uma estada em casa de Schober, em 1826, Schubert escreveu a que considerava a sua sonata n.º 4. Trata-se da *sonata-fantasia* em sol maior, D. 894, que seria publicada por Haslinger em abril de 1827, dedicada a Josef von Spaun. A obra está intimamente ligada ao quarteto de cordas em sol maior, D. 887, composto alguns meses antes. Essa associação deriva não só do uso da mesma tonalidade, mas também da tendência constante para o tom menor e do emprego de processos próprios da escrita polifônica do quarteto.

As três grandes sonatas de 1828

Estas três sonatas, compostas respetivamente em dó menor, lá maior e si bemol maior, e catalogadas como D. 958, 959 e 960, figuram nos manuscritos de Schubert com as indicações de sonata I, II e III, constando na última a data: Viena, 26 de setembro de 1828. Estas sonatas devem ser estudadas como um todo, uma vez que o compositor as concebeu e realizou como tal. Foram publicadas pelos herdeiros de Diabelli em 1838, sem número de *opus*, mas com o título: *As Últimas Composições de Franz Schubert. Três Grandes Sonatas*, segundo Brigitte Massin, estas sonatas — compostas depois dos improvisos de 1827 ou das *Klavierstücke* de 1828 — poderiam surpreender-nos dentro da produção do autor se, ao mesmo tempo, não se tivesse dado um regresso triunfal a gêneros tão abandonados como a sinfonia ou a missa. É óbvio que Schubert tinha presente Beethoven, falecido no ano anterior, quando compôs estas três obras. Até as dedicou a um dos discípulos mais diretos do músico de Bonn: Hummel. Assim, volta a evidenciar-se aqui a necessidade schubertiana de afirmar a sua personalidade criadora, pelo que estas três sonatas se podem situar ao mesmo nível e dentro do mesmo plano da sinfonia em dó maior e do quinteto de dois violoncelos.

A unidade orgânica que mantêm é indiscutível. Nelas se procuram e obtêm os mesmos efeitos: amplificação orquestral do instrumento; prospecção do espaço total e emprego constante de cruzamentos de mãos; utilização permanente do registro grave, dele extraindo o seu poder melódico; recurso a silêncios e cromatismo contínuo. O parentesco tonal constitui mais uma prova da unidade das três obras.

Estas sonatas constituem, como refere Schneider, um novo marco na conquista do lirismo integral. O próprio Schumann, destinatário último das composições, nota uma certa resignação no tom e na expressão, como se Schubert, às portas da morte, tivesse renunciado aos brilhantes efeitos do piano para procurar a intensidade lírica.

A mais beethoveniana de todas é a primeira, em dó menor. Abundam nela as passagens cromáticas, em semicolcheias, os arpejos maiores e menores, caraterizando-se por uma grande heróica claramente distinta do intimismo confidencial schubertiano. A escrita em lá menor representa para Schneider um reencontro com as efusões do coração a que Schubert nos habituou, principalmente nos dois últimos andamentos. Segundo o autor francês, é, todavia, a última, em si bemol maior, que encerra o testamento musical do compositor, como também, em certa medida, a sinfonia em dó maior, *A Grande*. Esta última sonata é um *lied* contínuo, longo e variado, em que estão patentes uma nostalgia muito profunda e uma dor cruel: uma espécie de adeus ao mundo por parte de Schubert.

Apesar da sombra de Beethoven, Schubert retoma nestas três sonatas o seu estilo próprio e individual, intimamente ligado às suas criações no campo do *lied*. Assim, por exemplo, o *andantino* da sonata em lá maior está diretamente relacionado com o *lied Pilgerweise*, D. 789 (1823), tanto pela tonalidade como pelo clima e o espírito.

Tem-se criticado nestas obras o desenvolvimento pouco elaborado dos andamentos de sonata. Em relação a isso, Einstein pensa que é evidente que Schubert não quis escrever um desenvolvimento usual, por atribuir pouca importância a esta seção.

Uma vez mais, parece oportuno referir aqui a opinião de Robert Schumann, que escreveu o seguinte sobre estas três sonatas: «São muito singulares, diferentes das outras, particularmente pela grande simplicidade de construção. A maré musical e melodiosa flui página após página, interrompida às vezes por uma ondulação mais violenta, que não tarda a acalmar.»

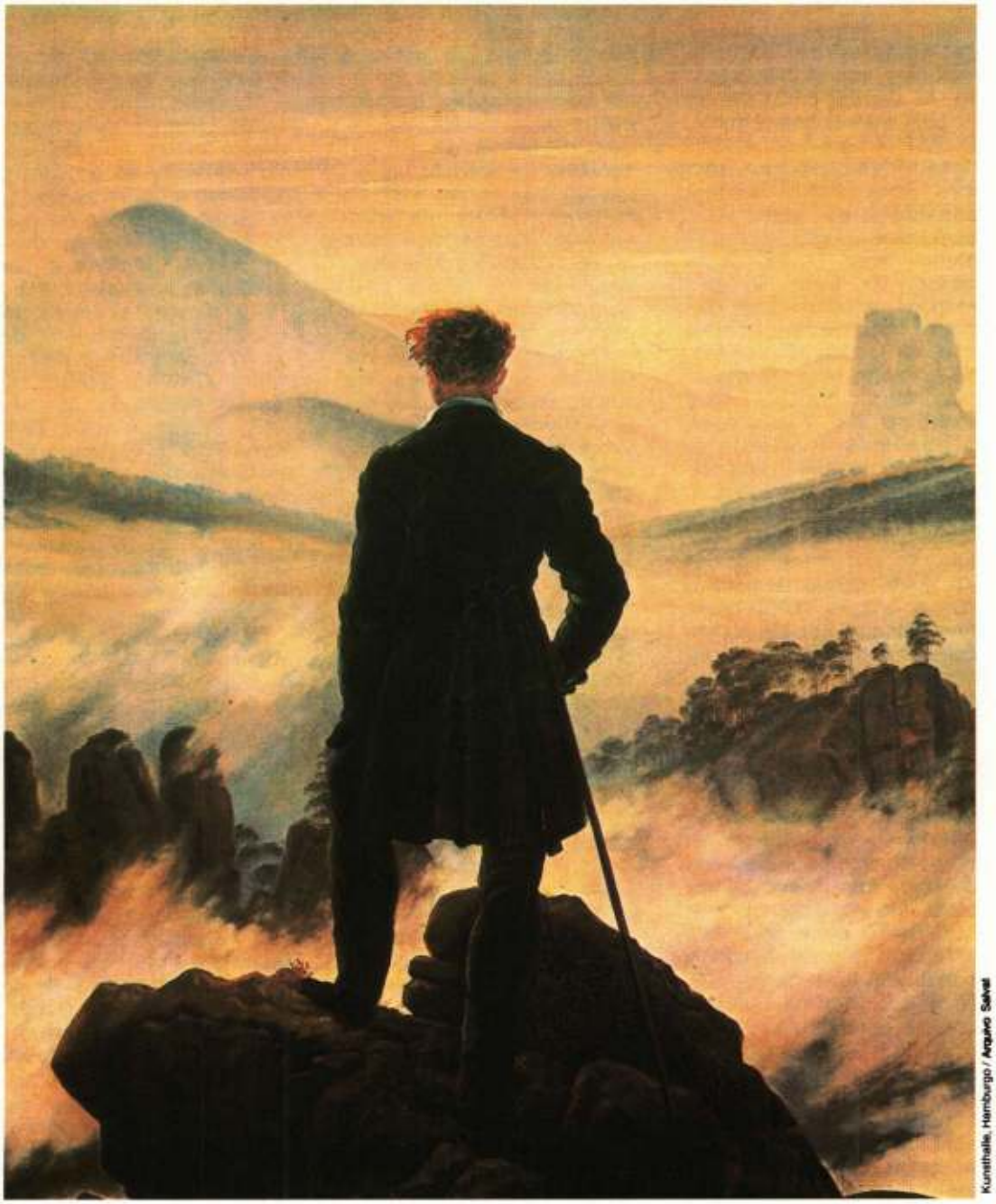
Outras obras significativas

Devemos citar, em breves palavras, algumas das originais composições criadas por Schubert fora do mundo da sonata. Entre elas, temos a célebre fantasia *Wanderer*, D. 760, composta em novembro de 1822. É a primeira obra verdadeiramente grande composta por Schubert no domínio do piano e tem um caráter completamente distinto das que havia escrito até então. O nome de *Wanderer* («Caminhante») provém da utilização no *adagio* de um tema baseado diretamente na canção *Der Wanderer*. A fantasia é a primeira de uma série de obras escritas em dó maior e associadas entre si pela essência épica e a estrutura compacta. Nesta obra, é interessante o uso da forma cíclica, aspecto que resulta fundamentalmente da utilização dos caracteres rítmicos do tema da canção já mencionada. É um ritmo constante e permanente, que articula toda a composição e a reporta ao *allegreto* da 7.ª sinfonia de Beethoven. A propósito dele, Einstein fala de uma relação com outra obra do gênio de Bonn: a 9.ª sinfonia, mais concretamente, a poderosa música de *scherzo*.

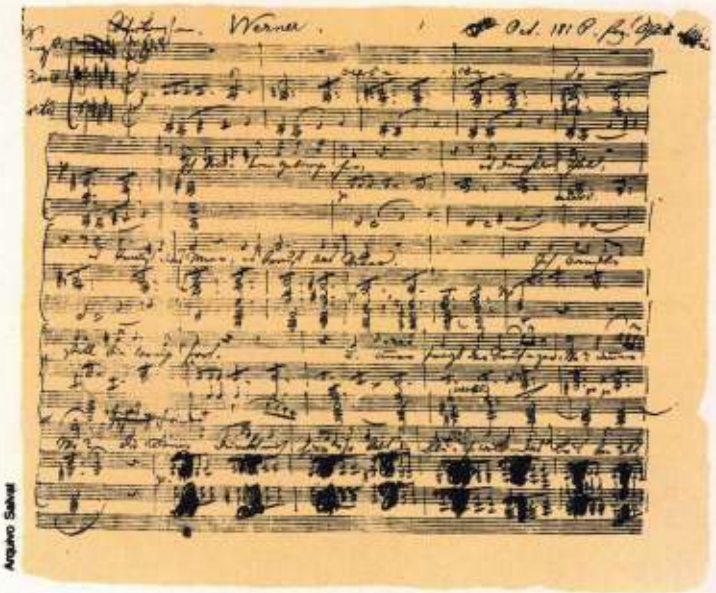
Os improvisos e os momentos musicais são as «pequenas peças» de Schubert que adquiriram talvez maior popularidade. O seu valor musical e a sua originalidade são grandes. Os primeiros, em número de oito, estão repartidos por dois cadernos — op. 90, D. 899, e op. 142, D. 935 — e foram todos compostos em 1827. Embora Schubert não tenha

A primeira obra importante que Schubert compôs para piano foi a fantasia Wanderer, *que dedicou a Emanuel Karl Liebenberg, pianista aluno de Hummel. O nome de* Wanderer *deve-se ao fato de, no adagio, utilizar um tema baseado no lied* Der Wanderer, *de que apresentamos, à direita, uma página autógrafa.*

Embaixo, óleo que o pintor romântico alemão Caspar David Friedrich (1774-1840) pintou por volta de 1818. O título desta obra, Viajante junto do Mar de Névoa, *está ligado à idéia, tão querida e utilizada por Schubert em várias composições, do viandante ou caminhante, do* Wanderer.



Kunsthalle, Hamburgo / Arquivo Salvat



Arquivo Salvat

sido o primeiro compositor a utilizar a denominação de improviso (Vorjichek já a havia empregado no romper do século XIX), a ele se deve o apogeu alcançado por este gênero no período romântico. De um ponto de vista formal, podem considerar-se mais ou menos próximos dos noturnos de Chopin ou das *noveletten* de Schumann, mas são dotados de personalidade própria, profunda musicalidade e, a despeito da graça e do encanto da linguagem, dramatismo. Neles está maravilhosamente condensado o rico mundo dos *lieder* do compositor, o seu lirismo mais íntimo. Na realidade, são peças livres, de curta duração, que participam quer da forma sonata quer da do *scherzo*. O mesmo espírito preside também aos seis *momentos musicais*, D. 780, cuja data de composição não é conhecida, mas que pertencem à última fase do autor. Devemos mencionar ainda os três improvisos denominados *Klavierstücke*, D. 946, que foram muito provavelmente compostos em maio de 1828.

Entre as numerosas obras para piano a quatro mãos de Schubert, há que salientar principalmente a fantasia em lá menor, D. 940, que se encontra à altura das melhores sonatas. Foi dedicada à condessa Carolina Esterházy em 1828.

Catálogo da obra instrumental

Piano

Sonatas completas

Em mi maior *(Cinco Peças de Piano)*, D. 459 (1816) • Em lá menor, D. 537, op. 164 (1817) • Em mi bemol maior, D. 568, op. 122 (1817) • Em si maior, D. 575, op. 147 (1817) • Em lá maior, D. 664, op. 120 (1819) • Em lá menor, D. 784, op. 143 (1823) • Em lá menor, D. 845, op. 42 (1825) • Em ré maior, D. 850, op. 53 (1825) • Em sol maior *(Fantasia)*, D. 894, op. 78 (1826) • Em dó menor, D. 958 (1828) • Em lá maior, D. 959 (1828) • Em si bemol maior, D. 960 (1828).

Sonatas incompletas

Em mi maior, D. 157 (1815) • Em dó maior, D. 279 (1815) • Em lá bemol maior, D. 557 (1817) • Em mi menor, D. 566 (1817) • Em ré bemol maior, D. 567 (1817) • *Scherzo* em ré maior e fragmento de *allegro* em fá sustenido menor, D. 570 (1817) • *Allegro* em fá sustenido menor, D. 571 (1817) • Em dó maior, D. 613 (1818) • Em fá menor, D. 625 (1818) • *Allegro* em dó sustenido menor, D. 665 (1819) • Em dó maior *(Relíquia)*, D. 840 (1825).

Fantasias

Em dó maior, D. 605 (1818) • Em dó maior *(Wanderer)*, D. 760, op. 15 (1822) • Em dó menor, D. 993 (s. d.).

Temas com variações

6 variações em mi bemol maior, D. 22 (1812) • 7 variações em fá maior, D. 24 (1812 ou 1813) • 10 variações em fá maior, D. 156 (1815) • 13 variações sobre um tema de A. Hüttenbrenner, D. 576 (1817) • Variação em dó menor sobre uma valsa de Anton Diabelli D. 718 (1821).

Danças

12 *Wiener Deutsche*, D. 128 (c. 1815) • 36 danças originais *(Erste Walzer)*, D. 365, op. 9 (1816-1821) • 17 danças alemãs *(Ländler)*, D. 366 (1816-1824) • 12 danças alemãs, D. 420 (1816) • Dança alemã em dó sustenido menor e escocesa em ré bemol maior, D. 643 (1819) • Dança alemã em sol bemol maior, D. 722 (1821) • 2 danças alemãs, D. 769 (1823) • 16 danças alemãs e 2 escocesas, D. 783, op. 33 (1823-1824) • 12 danças alemãs *(Ländler)*, D. 790, op. 171 (1823) • 2 danças alemãs, D. 841 (1825) • Dança alemã, D. 944-A (1828) • 6 danças alemãs, D. 970 (s. d.) • 3 danças alemãs, D. 971 (s. d.) • 3 danças alemãs, D. 972 (s. d.) • 3 danças alemãs, D. 973 (s. d.) • 2 danças alemãs, D. 974 (s. d.) • Dança alemã em ré maior, D. 975 (s. d.) • 12 valsas, 17 *Ländler* e 9 escocesas, D. 145, op. 18 (1815-1821) • Escocesa em fá maior, D. 158 (1815) • 12 escocesas, D. 299 (1815) • 6 escocesas, D. 421 (1816) • Escocesa em mi bemol, D. 511 (c. 1817) • 8 escocesas, D. 529 (1817) • 5 escocesas, D. 697 (1820) • 16 *Ländler* e 2 escocesas *(Wiener Damen-Ländler)*, D. 734, op. 67 (c. 1822) • Galope e 8 escocesas, D. 735, op. 49 (c. 1822) • 12 escocesas, D. 781 (1823) • Escocesa em ré maior, D. 782 (1823) • 3 escocesas, D. 1816 (1824) • 8 escocesas, D. 977 (s. d.) • 4 *Komische Ländler* em ré maior, D. 354 (1816) • 8 *Ländler* em fá sustenido menor, D. 355 (1816) • 8 *Ländler*, em ré maior D. 370 (1816) • 8 *Ländler* em si bemol maior, D. 378 (1816) • 2 *Ländler*, D. 640 (c. 1819) • 2 *Ländler* em mi bemol maior, D. 679 (c. 1820) • 2 *Ländler* em ré bemol maior, D. 680 (c. 1820) • 12 *Ländler* D. 681 (c. 1820) • 30 minuetos com trio em estilo fácil, D. 41 (1813) • 2 minuetos e 4 trios, D. 91 (1813) • Minueto em lá maior com trio, D. 334 (c. 1816) • Minueto em mi maior com 2 trios, D. 335 (c. 1816) • Minueto em ré maior com trio, D. 336 (c. 1816) • 2 minuetos com trio, D. 380 (1816) • Minueto em dó sustenido menor, D. 600 (c. 1818) • 2 minuetos, D. 995 (s. d.) • Valsa em dó sustenido maior e trio em lá maior, D. 139 (1815) • 20 valsas *(Letzte Walzer)*, D. 146, op. 127 (1815-1824) • 34 valsas sentimentais, D. 779, op. 50 (1823) • Valsa em sol *(Albumblatt)*, D. 844 (1825) • 12 valsas *(Grazer Walzer)*, D. 924, op. 91 (1827) • 12 valsas nobres, D. 969, op. 77 (s. d.) • Valsa em lá bemol maior, D. 978 (s. d.) • Valsa em sol maior, D. 979 (s. d.) • 2 valsas, D. 980 (s. d.).

Peças diversas

4 improvisos, D. 899, op. 90 (1827) • 4 improvisos, D. 935, op. 142 (1827) • 3 improvisos, D. 946 (1828) • 6 momentos musicais, D. 780, op. 94 (c. 1828) • *Adagio* em sol maior, D. 178 (1815) • *Adagio* em dó maior, D. 349 (1816) • *Adagio* em ré bemol maior, D. 505, op. 145 (1816) • *Adagio* em mi maior, D. 612 (1818) • *Andante* em dó maior, D. 29 (1812) • *Andantino* em dó maior, D. 348 (1816) • *Andante* em lá maior, D. 604 (1818) • *Allegro* em mi maior, D. 154 (1815) • *Allegretto* em dó maior, D. 346 (1816) • *Allegro moderato* em dó maior, D. 347 (1816) • *Allegretto* em dó menor, D. 900 (1827) • *Allegretto* em dó menor, D. 915 (1827) • *Allegro* em mi menor, D. 994 (s. d.) • Fuga em ré menor, D. 13 (c. 1812) • Fuga em quatro partes, D. 967 (s. d.) • 2 *scherzos*, D. 593 (1817) • Rondó em mi maior, D. 506, op. 145 (1816) • Marcha em mi maior, D. 606 (1818) • *Melodia Húngara*, em si menor, D. 817 (1824) • Cotilhão em mi bemol maior, D. 976 (s. d.).

Piano a quatro mãos

2 *Allegros* • 1 *andante* • 17 marchas • 4 aberturas (transcrição) • 2 coleções de polacas • Fantasia em sol, D. 1 (1810) • Fantasia em sol menor, D. 9 (1811) • Fantasia em dó menor, D. 48 (1813, 2 versões) • Introdução e variações sobre um tema original, em si bemol maior, D. 603 (1818) • Rondó em ré maior, D. 608 (1818) • Sonata em si bemol maior, D. 617 (1818) • Danças alemãs, D. 618 (1818) • 8 variações sobre uma canção francesa, em mi menor (dedicadas a Beethoven), D. 624 (1818) • Abertura em sol menor, D. 668 (1819) • Abertura em fá maior, D. 675 (1819) • Sonata em dó *(Grande Duo)*, D. 812 (1823-1824) • 8 variações sobre um tema original em lá maior, D. 813 (1823) • *Divertimento à Húngara*, em sol menor, D. 818 (1823) • *Divertimento à Francesa*, em mi menor, D. 823 (1825) • 8 variações em dó sobre um tema de *Maria*, de Hérold, D. 908 (1827) • Fantasia em fá menor, D. 940 (1828) • Rondo em lá maior, D. 951 (1828) • Fuga em mi menor (também para órgão), D. 952 (1828) • *Allegro* e *andante*, D. 968 (c. 1818).

Violino

6 *Ländler* em si bemol maior, D. 374 (1816).

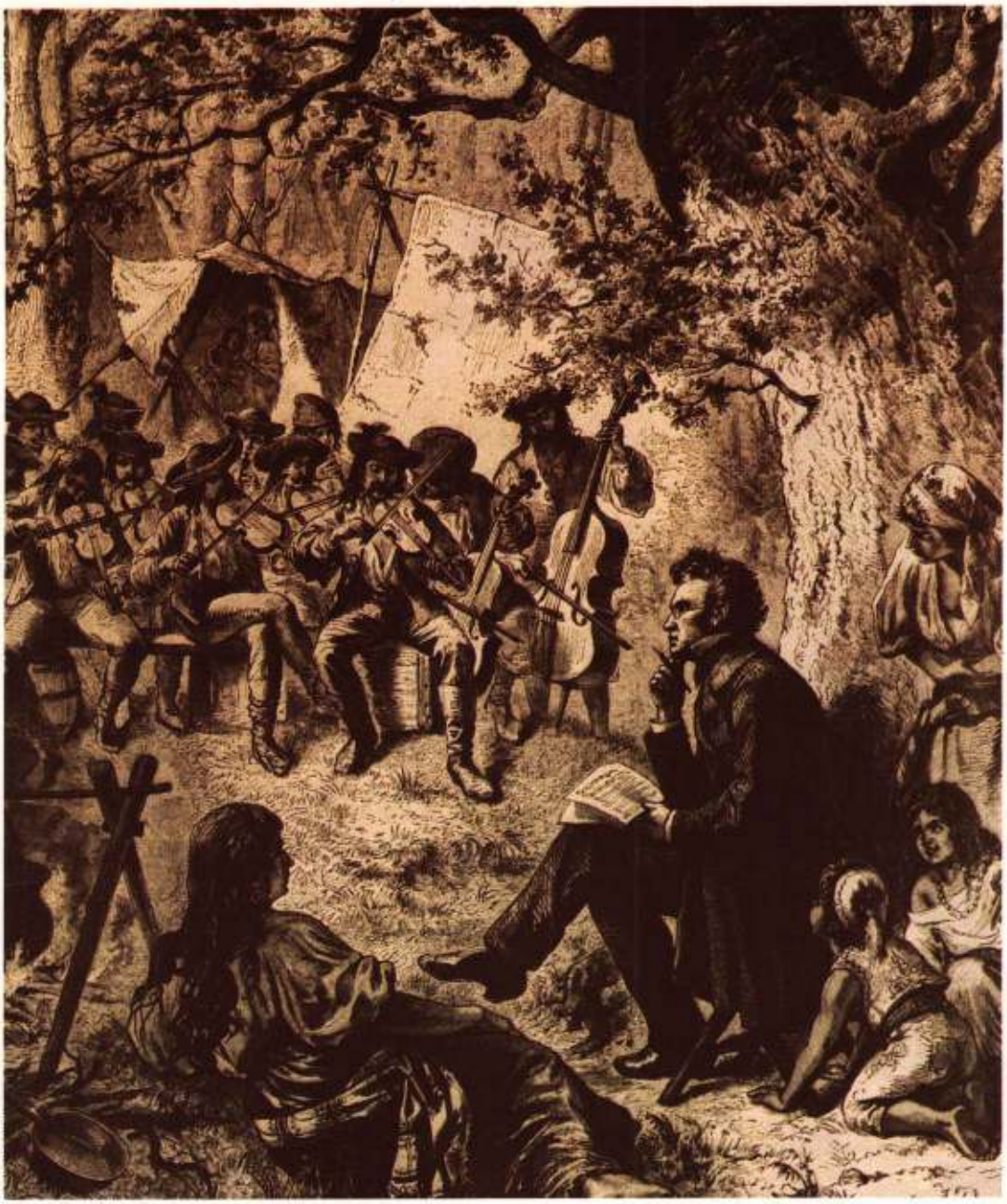
Perfil biográfico

Capítulo 17

Os últimos anos

Ao regressar a Viena, Schubert reside novamente uns meses em casa de seu pai, de onde sai para viver primeiro sozinho e depois com Schwind. Inicia-se uma época que pode considerar-se como uma das mais felizes da sua vida: a doença parece curada; volta a estar rodeado de bons amigos; em princípios de 1825, retoma a sua atividade de compositor, interrompida praticamente desde o verão no que se refere a obras significativas; freqüenta outra vez reuniões e schubertíadas e, pelo menos exteriormente, sorri. Em fevereiro de 1825 estabelece uma amizade que se haveria de tornar grande e sólida com Eduard von Bauernfeld, que, nas suas memórias, descreve pormenorizadamente alguns passos da vida do músico. É também a época das amizades femininas, algumas das quais deixam no seu espírito uma certa marca sentimental. É o que acontece, por exemplo, com a atriz e cantora Sophie Müller, destinatária e primeira intérprete do *lied Die junge Nonne* («A Jovem Freira»), em cuja casa se realizam constantes reuniões. Outra amizade importante — um reencontro — é a cantora Anna Milder, que tenta, em vão, abrir caminho à ópera de Schubert em Berlim. Há ainda que citar outra cantora, Katherina von Lászny, mulher de vida não muito edificante, e a quem, desafiando os convencionalismos sociais, Schubert dedica *Der Zürnenden Diana* («A Diana Encolerizada»), com textos de Mayrhofer. Entre as presenças femininas neste período, podem mencionar-se ainda: a escritora Karoline Pichlen; a pianista Marie Pachler; Johanna Lutz, noiva de Kupelwieser, e Netty Hönig, futura mulher de Schwind. Datam deste período os sete representativos *lieder* baseados em *A Dama do Lago,* de Walter Scott. Em Maio deixa novamente Viena para passar um longo verão em Steyr, Linz, Salzburg, Gmunden e Gastein. Durante a sua estada nestas duas últimas localidades compôs, segundo parece, uma sinfonia hoje considerada perdida. Em relação a este assunto, existem

Leopold Kupelwieser é o autor desta aguarela intitulada Jogo de Sociedade *dos amigos de Schubert em Atzenbrugg. A obra representa uma charada sobre a queda de Adão e Eva no Paraíso. Nela aparecem Schober, que personifica a serpente, simulando estar enroscado no corpo de Kupelwieser, que simboliza a Árvore da Sabedoria. Entretanto, Jenger (Adão) recebe de Eva a fatídica maçã. Entre as restantes personagens, podemos distinguir Schubert, sentado junto ao piano, e Spaun, também sentado, no grupo da direita.*



Arquivo Salvat

À esquerda, gravura de Heinrich Merté, na qual se vê Schubert a ouvir uns ciganos, durante a sua estada na Hungria. Só em duas obras do compositor, a Melodia Húngara *e o* Divertimento à Húngara, *se notam vestígios da música cigana.*

Embaixo, o lago de Gmunden, ao luar; ao fundo, o castelo de Orth. Schubert passou dois verões em Gmunden, na companhia de seu amigo Vogl. Ali, de 4 de junho a 15 de julho de 1825, começou a compor a sinfonia chamada Gmunden-Gastein, *que se perdeu.*

E. Lessing / Magnum / Zardova

as mais variadas e divergentes interpretações. Ao longo destas férias são freqüentes os recitais de *lied*, em colaboração com Vogl: «como se fossemos um só», dirá Schubert. Uma única nuvem ensombra estes dias: em junho, Goethe faz-se uma vez mais surdo ante a dedicatória e o envio dos seus poemas passados para pauta. Desta vez, é o próprio compositor quem lhos manda. Os *lieder* são *An Schwager Kronos, An Mignon* e *Ganymed*.

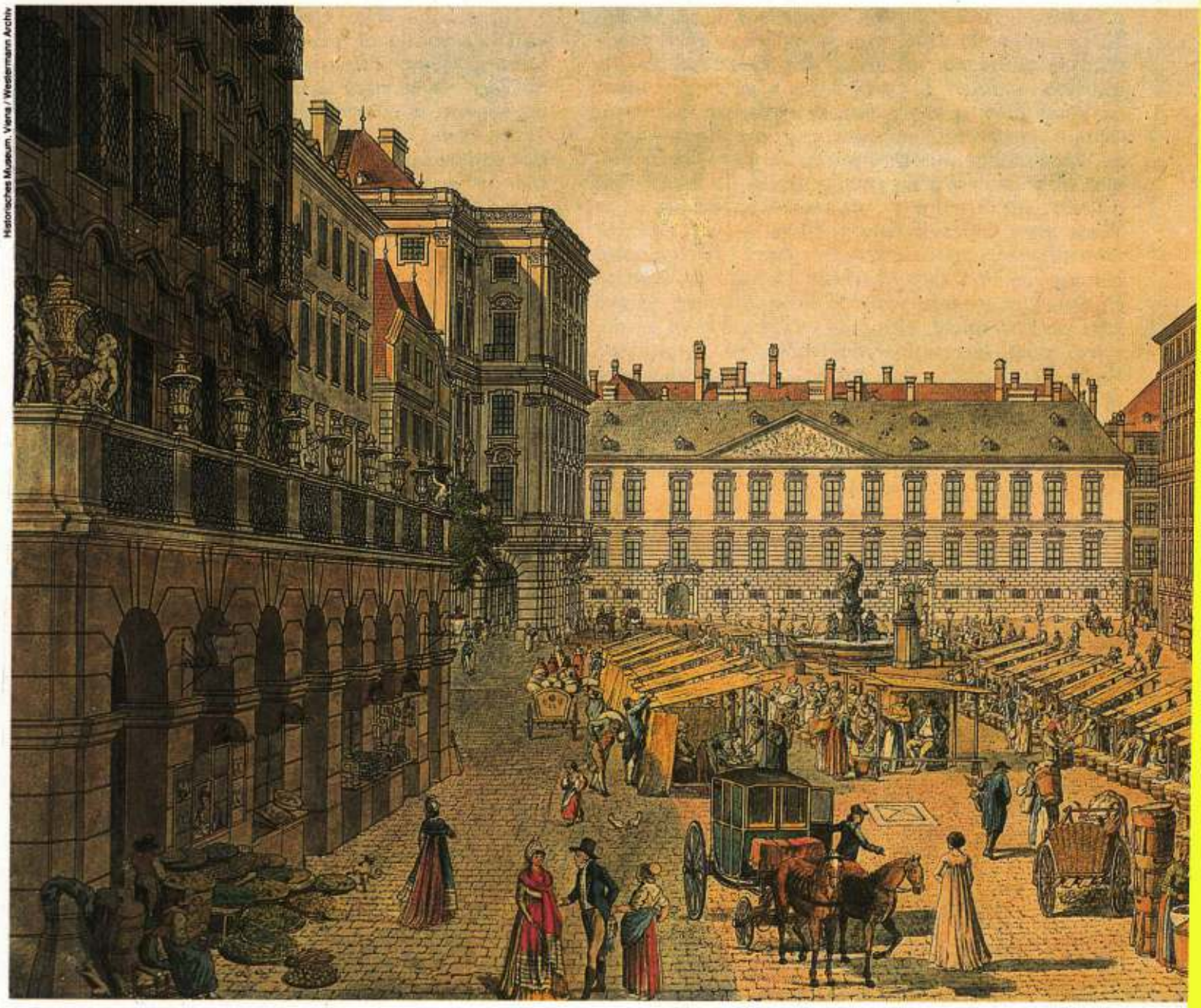
O regresso a Viena inscreve-se, no entanto, no lado positivo: Schober e Kupelwieser, de volta de Breslau e Roma, respectivamente, encontram-se de novo entre os amigos. Por outro lado, as publicações sucedem-se umas às outras. Os editores começam, pouco a pouco, a aperceber-se do tesouro que têm nas mãos, o que não os impede de continuar a explorar o compositor, a quem pagam uma miséria. A Diabelli juntam-se Cappi & Co., Pennauer (a quem se deve a primeira edição da sonata n.º 9, em fá menor), Nägeli, Artaria, Weigl, etc. Novas obras surgem neste período: as canções de *A Dama do Lago*, op. 52, a sonata em ré maior, op. 53, e

Embaixo, capa da obra Divertimento à Húngara, *em sol menor, para piano a quatro mãos, publicada pela editorial Artaria no ano de 1826.*

Arquivo Salvat

o *Divertimento à Húngara*, a quatro mãos, op. 54. Em 30 de junho de 1826 termina o último quarteto de cordas, escrito em sol maior, depois de dez dias de trabalho intensivo. Por esta altura, Bauernfeld abandona Viena durante três meses. A perda que isso representa é rapidamente compensada pelo regresso à cidade, após muitos anos de ausência, de Josef von Spaun, que só se integrará no círculo depois do verão. Pela primeira vez nos últimos três anos, Schubert não sai de Viena nesta época. E nota-o. O verão parece exercer uma influência pouco enervante sobre a sua obra, salvo numa ou noutra exceção, como é o caso do quarteto em sol. Discute com Schwind e com Schober. Sente a falta de Bauernfeld, elemento estabilizador do grupo, e, em julho, escreve-lhe: «Em todo o caso, volta para Viena logo que te seja possível. Dupont quer uma ópera minha mas os libretos que estudei não me agradam. Seria magnífico se o teu libreto de ópera fosse aceito! Isso daria pelo menos dinheiro e, talvez, também prestígio. Peço-te que voltes logo que puderes, por causa da ópera.»

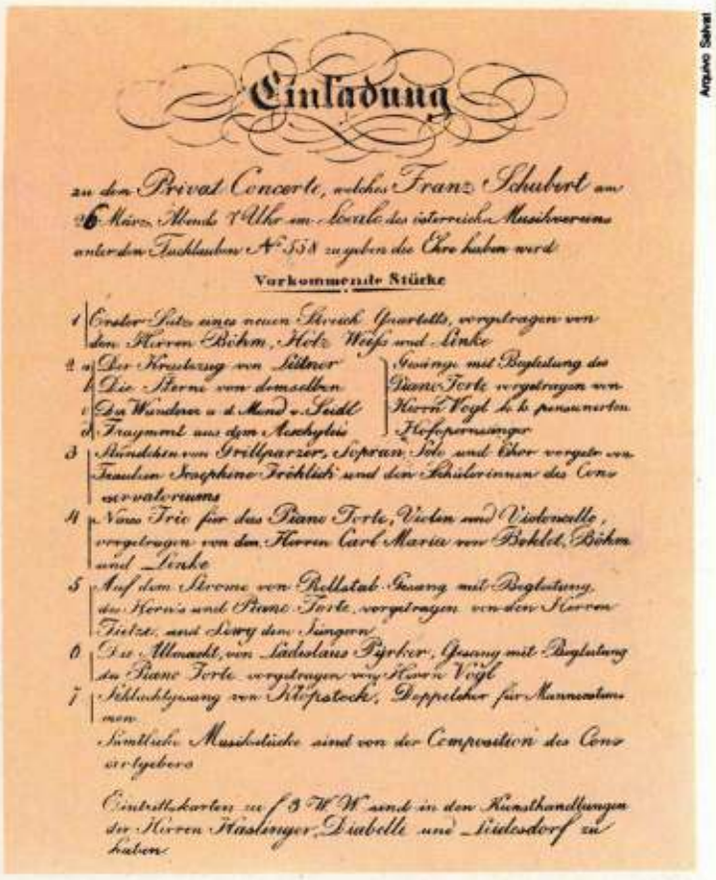
No outono volta a viver com Schober e compõe, então, a sonata de piano, em sol maior, dedicada a Spaun, como recordação dos dias de infância. Sucedem-se de novo as festas e as reuniões, nas quais, no entanto, o compositor não se integra, ficando, por vezes, como que ausente. São muitos e muito profundos os problemas que o preocupam. Entre eles, persistem os derivados de um desejo insatisfeito: triunfar na cena. Por isso, sofre uma nova decepção quando, em outubro, a feroz censura do Estado proíbe a publicação do libreto de *O Conde de Gleichen*, texto em que já começara a trabalhar e que conservaria inacabado até à morte, talvez na esperança de que tudo viesse, um dia, a mudar. O fato de a obra apresentar uma situação de bigamia bastava para justificar a sua interdição. Havia que respeitar a ordem moral. Nos finais do ano, outra vítima da censura passou a fazer parte do grupo, onde se integrou rapidamente, tendo estabelecido uma sólida amizade com Schubert: tratava-se de Franz Grillparzer, bom dramaturgo, crítico permanente do sistema e espírito extraordinariamente lúcido.


Historisches Museum, Viena / Westermann Archiv

A morte de Beethoven

Nos princípios de 1827, Schubert toma conhecimento de que o pedido que, em meados do ano anterior, fizera no sentido de ocupar o lugar, então vago, de diretor da capela da corte havia sido recusado; não é nada de novo. A escolha final recaiu sobre o conhecido Joseph Weigl, que já era diretor da Ópera de Viena. É mais um golpe para o nosso músico, que vê desvanecer-se outra possibilidade de regularizar a sua vida e, sobretudo, de assegurar o seu próprio sustento. O gênio, porém, não desaparece: em fevereiro surge a primeira parte do ciclo *Winterreise* («Viagem de Inverno»), após uma leitura casual dos poemas de Müller, cujos versos de *A Bela Moleira* já tinha musicado. Pouco depois — este fato não está, contudo, totalmente comprovado — Schubert visita Beethoven no seu leito de morte, acompanhado dos irmãos Hüttenbrenner, de Schindler e do pintor Telscher. O compositor, moribundo, segundo conta o seu biógrafo Schindler, tinha analisado um pouco antes algumas canções do colega e havia, pela primeira vez, tomado consciência do valor delas, chegando a dizer: «Na verdade, em Schubert há uma centelha divina.» A morte de Beethoven, alguns dias mais tarde, representa um novo golpe para Franz, que assiste com todos os amigos ao enterro, levando ele próprio um dos círios do cortejo.

O seu nome torna-se cada vez mais conhecido; é inclusivamente citado em jornais e revistas estrangeiras. Mas isso não lhe traz grandes benefícios econômicos, antes algumas menções honoríficas, como a de ser nomeado membro da Sociedade Filarmônica de Viena. De março a agosto junta-se outra vez a Schober, em condições excelentes para compor. Em abril interpreta-se, pela primeira vez desde há três anos, uma obra instrumental sua: o octeto. Em dezembro é a vez do trio em mi bemol maior, op. 100, e da fantasia para piano e violino, em dó maior. A crítica é, de um modo geral, favorável, o que anima os editores: Haslinger publica a sonata de piano em sol maior e Artaria o rondó de piano e violino, em si menor. Quiçá pela



Einladung

zu dem Privat Concerte, welches Franz Schubert am 26 März Abends 7 Uhr im Locale des österreich. Musikvereins unter den Tuchlauben N.o 558 zu geben die Ehre haben wird.

Vorkommende Stücke

1 Erster Satz eines neuen Streich Quartetts, vorgetragen von den Herren Böhm, Holz, Weiss und Linke.
2 a) Der Kreuzzug von Leitner } Gesang mit Begleitung des
b) Die Sterne von demselben } Piano Forte vorgetragen von
c) Du Wunder a. d. Mond v. Seidl } Herrn Vogl k. k. pensionirten
d) Fragment aus dem Aeschylus } Hofopernsänger
3 Mondlicht von Grillparzer, Sopran Solo und Chor vorgetragen von Fraulein Josephine Fröhlich und den Schülerinnen des Conservatoriums
4 Neues Trio für das Piano Forte, Violin und Violoncelle, vorgetragen von den Herren Carl Maria von Bocklet, Böhm und Linke
5 Auf dem Strome von Rellstab. Gesang mit Begleitung des Horn's und Piano Forte, vorgetragen von den Herren Tietze, und Lewy dem Jüngern
6 Die Allmacht, von Ladislaus Pyrker, Gesang mit Begleitung des Piano Forte, vorgetragen von Herrn Vogl
7 Schlachtgesang von Klopstock, Doppelchor für Männerstimmen

Sämtliche Musikstücke sind von der Composition des Concertgebers.

Eintrittskarten zu f. 3 W. W. sind in den Kunsthandlungen der Herren Haslinger, Diabelli und Tendler zu haben.

Arquivo Salvat

À esquerda, gravura da praça do Mercado Novo de Viena, lugar onde se concentravam lojas e barracas. Vê-se a fonte Donnerbrunnen; ao fundo, a Câmara Municipal e, à esquerda, o Mehlgrube, onde, nos princípios do século XIX, costumavam realizar-se concertos de amadores, no inverno; no verão, estes efetuavam-se no Augarten.

Em cima, convite para o concerto com música de Schubert realizado em 26 de março de 1828, na sala chamada Zum roten Igel *(O Porco-Espinho Vermelho), da Sociedade dos Amigos da Música de Viena. Com o dinheiro que ganhou, Schubert pôde pagar muitas dívidas e assistir ao primeiro concerto dado por Paganini em Viena, a que se seguiriam até 24 de julho mais treze.*

primeira vez, Schubert compreende o seu autêntico valor como músico, como artista, e torna-o público. Neste sentido, são representativas as plavras de Bauernfeld ao descrever a irritação de Schubert contra dois componentes da orquestra da Ópera, que classifica de músicos ambulantes, negando-lhes categoria artística: «Eu, eu é que sou um artista! Sou Schubert, Franz Schubert, que o mundo inteiro conhece e cita! Que fez coisas grandes e belas, que vós não compreendeis!»

Em 3 de setembro, juntamente com Johann Jenger, membro destacado da Sociedade Musical da Estíria, chega a Granz, a convite de Marie Pachler, mulher de Karl Pachler, pianista e amigo de Beethoven. Em agradecimento, o compositor dedica à anfitriã o *lied An Sylvia*. Com o regresso a Viena, dá-se uma recaída da sua doença, o que acentua consideravelmente a depressão que o domina. Para a combater, refugia-se na composição de *Winterreise* e dos trios com piano. São também deste outono os improvisos e os momentos musicais.

O último ano

Ao longo de 1828, e coincidindo com o agravamento do seu estado de saúde, os amigos organizaram algumas reuniões fundamentalmente literárias — diferentes das tradicionais schubertíadas —, em que se liam e comentavam diversas obras. Schober era o principal interveniente. Leram-se e discutiram-se textos de Kleist, Goethe, Tieck, Heine e do próprio Schober. O compositor, débil e cansado, a maior parte das vezes sem ânimo, não assistiu a todas elas. No entanto, participou na schubertíada efetuada em 30 de janeiro e em que estiveram presentes praticamente todos os seus amigos. Em abril, Spaun contraiu casamento, o mesmo sucedendo com Schwind, que cedo se separaria da mulher. Estes fatos vieram acentuar à volta de Schubert a solidão que marca já indelevelmente a vida interior do músico. Todavia, nestes primeiros meses de 1828 dá-se um acontecimento de primordial importância: a realização, em 26 de março, na Sala dos Amigos da Música, de um concerto exclusivamente dedicado a obras de

Arquivo Salvat

Schubert, o primeiro e único com estas características em vida do autor. Interpretaram-se nada menos de sete obras, entre as quais o primeiro andamento do quarteto em sol maior (1.ª audição), *Ständchen* («Serenata»), com letra de Grillparzer, o trio com piano em mi bemol maior (1.ª audição) e *Schlachtgesang* («Canto Guerreiro»), duplo coro de vozes masculinas (1.ª audição). O concerto foi um grande êxito para um público que desconhecia quase por inteiro a música do compositor. Apesar disso, a imprensa vienense não lhe pres-

Aguarela de Franz Kopallik (1846), na qual se vê a casa onde faleceu Schubert, situada na rua Kellenbrücken, de Neu Widen, localidade próxima de Viena, e que pertencia a seu irmão Ferdinand, cujo retrato reproduzimos na página seguinte. Schubert instalou-se lá no fim do verão de 1818, para encontrar uma certa paz e ares mais saudáveis do que os de Viena. Apesar da sua saúde precária, foi em outubro a Eisenstadt, com o irmão e dois amigos, visitar o túmulo de Haydn. Durante a excursão que durou cinco dias, esteve bem, mas no regresso piorou.

tou atenção, preocupada em cantar a excelência do «fenómeno Paganini», que visitava a cidade naquela altura. Em maio, Schubert terminou a 7.ª sinfonia em dó maior e a canção para soprano, coro e piano, *Miriams Siegesgesang*, com texto de Grillparzer. Compôs também obras para piano a quatro mãos, como a fantasia em lá menor, op. 103, dedicada à condessa Carolina Esterházy. Em janeiro, Haslinger havia já publicado a primeira parte de *Winterreise* e Diabelli algumas canções sobre textos de Walter Scott.

A partir do segundo trimestre, concluída já a sinfonia em dó maior, Schubert, pressentindo talvez que o fim estava próximo, embrenhou-se numa atividade criadora inusitada, que produziu frutos maduros e extraordinários: o quinteto de dois violoncelos, em maio; a missa em mi bemol, em junho; o ciclo de canções *Schwanengesang* («O Canto do Cisne»), entre agosto e outubro, etc. Esta atividade febril, aliada à sua precária saúde e à falta de dinheiro obrigou o compositor a permanecer em Viena nesse verão. Teve de renunciar primeiro a uma viagem a Gmunden e declinar depois um novo convite de Marie Pachler para ir a Graz. Assim, trabalhou duramente durante o último verão da sua vida, mas, perante a produção artística que nos legou, não podemos hoje deixar de aplaudir a sua decisão.

O fim

Mas a sua débil saúde foi-se ressentindo paulatinamente, ao longo desta estranha vigília criadora, que manteve o músico num quase permanente estado de vela, situação de que todos os seus amigos fizeram eco. Depois de viver umas semanas com Jenger, durante as quais passou ainda uns bons serões em cafés, mudou-se para casa de seu irmão Ferdinand, situada nos arredores de Viena e mais adequada para que os seus pulmões se descongestionassem e o espírito se aclarasse.

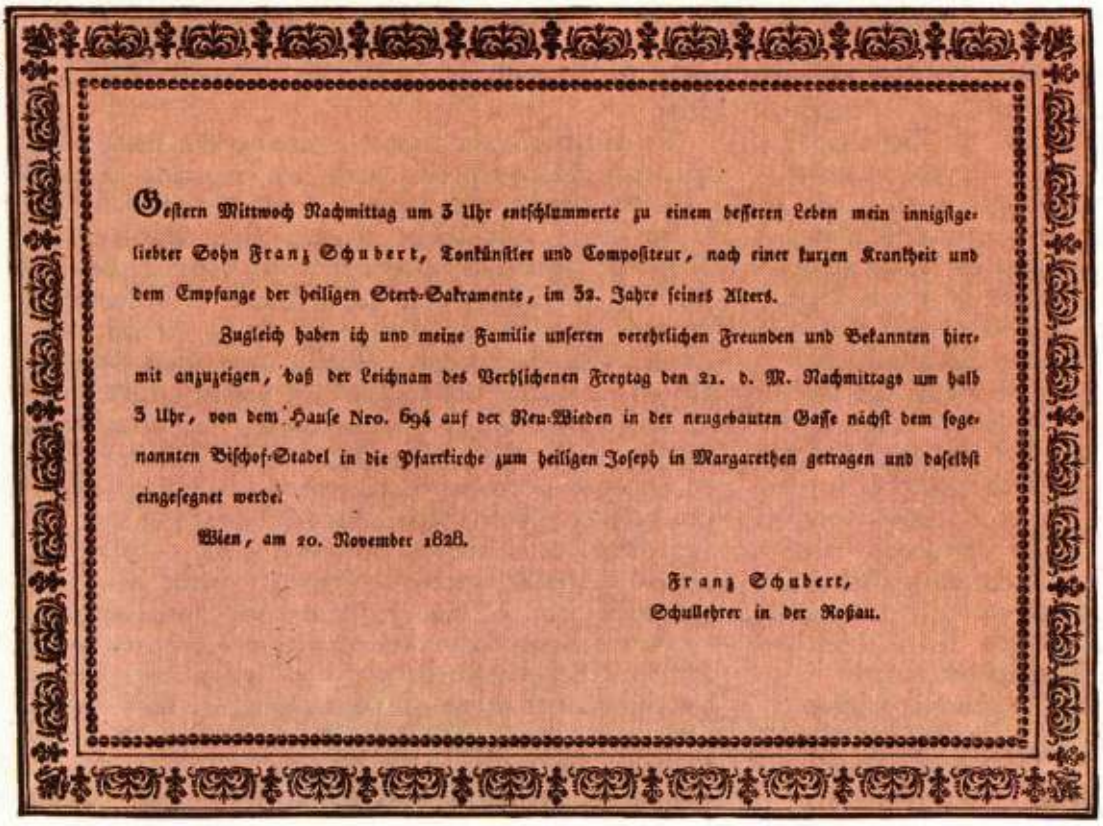
No entanto, esta decisão afastou-o dos companheiros, que pouco a pouco se tinham integrado na sociedade ou casado, como Spaun, Sonnleithner e Schwind. Além disso, este último mudaria para Munique, em busca de segurança no seu trabalho como pintor. Os dois irmãos Hartmann, cujas recordações ilustraram este pequeno mundo vienense da época, tinham partido em agosto; Lachner, músico com quem Schubert partilhara muitos dos melhores momentos dos últimos meses, encontrava-se em Budapeste, para a estréia da sua ópera *Die Bürgschaft;* daí, reclamará a presença do colega, que nem sequer lhe respondeu, o que se compreende, se atendermos ao seu débil estado de saúde e à sua situação anímica. Por outro lado — sobre isto tem-se discutido muito —, Schubert decide nessa altura aperfeiçoar os seus conhecimentos musicais, o que revela existirem na sua cabeça planos e projetos para o futuro. Chegou a um acordo com Joseph Lanz, professor de piano e primeiro-violino da Igreja de S. Pedro, no sentido de assistir às aulas particulares de Simon Sechter, professor de harmonia e composição do Conservatório dos Amigos da Música. A sua idéia era, fundamentalmente, aprender a técnica do contraponto e da fuga. Só pôde comparecer a uma aula, a de 4 de novembro.

Uns dias mais tarde caiu doente com tifo, contraído na seqüencia da ingestão de peixe em más condições, durante um jantar com alguns dos irmãos. O médico, Rinna, proibiu-o de comer, o que o deixou num estado de prostração e grande debilidade. Depois começaram

Arquivo Salvat

Historisches Museum der Stadt, Vienna / Arquivo Salvat

À direita, desenho de Otto Böhler realizado por ocasião do centenário do nascimento de Schubert (1897), em que se vê o compositor no céu recebendo a homenagem de outros músicos: da direita para a esquerda, Mozart, Beethoven, Gluck, Händel, Bach, Wagner, Weber, Lizst, Schumann e Bruckner.



Gestern Mittwoch Nachmittag um 3 Uhr entschlummerte zu einem besseren Leben mein innigstgeliebter Sohn Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, nach einer kurzen Krankheit und dem Empfange der heiligen Sterb-Sakramente, im 32. Jahre seines Alters.

Zugleich haben ich und meine Familie unseren verehrlichen Freunden und Bekannten hiermit anzuzeigen, daß der Leichnam des Verblichenen Freytag den 21. d. M. Nachmittags um halb 3 Uhr, von dem Hause Nro. 694 auf der Neu-Wieden in der neugebauten Gasse nächst dem sogenannten Bischof-Stadel in die Pfarrkirche zum heiligen Joseph in Margarethen getragen und daselbst eingesegnet werde.

Wien, am 20. November 1828.

Franz Schubert,
Schullehrer in der Rossau.

À esquerda, participação que o pai de Schubert mandou publicar no dia seguinte ao da morte do filho. Os haveres deixados pelo compositor eram algumas roupas e um número considerável de partituras. Foi-lhes atribuído o valor de 63 florins; só a conta do médico e os gastos com o funeral elevaram-se a cerca de 270 florins.

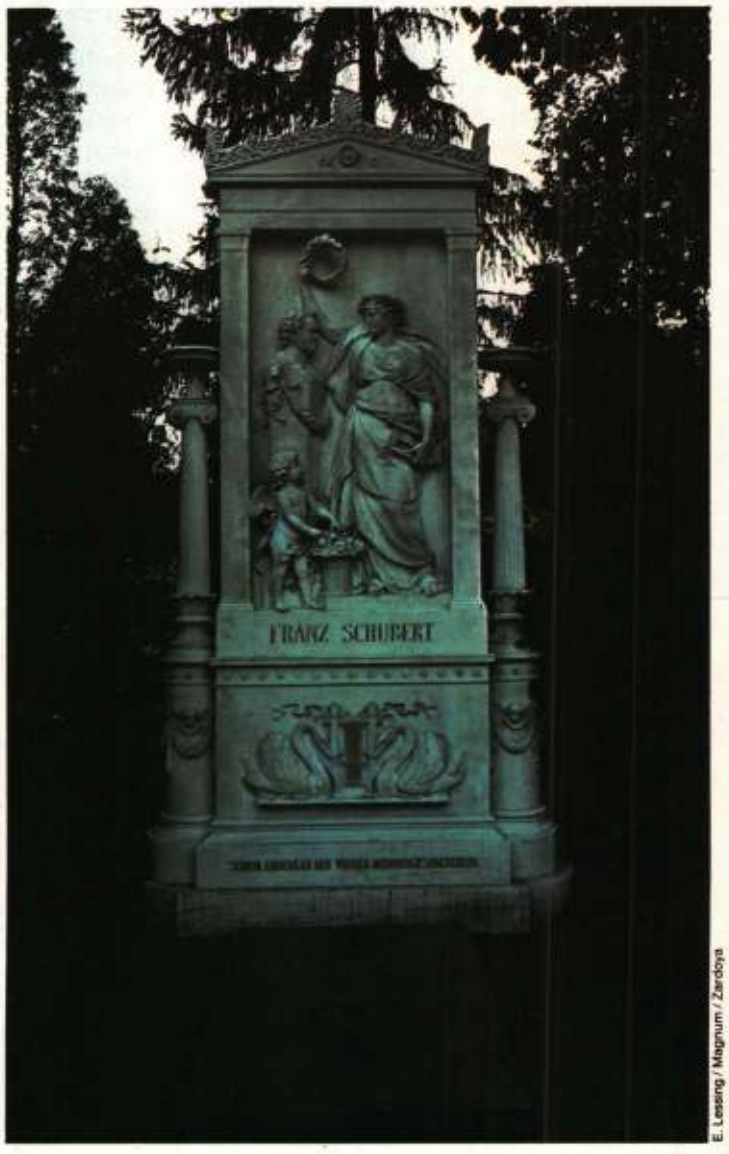
Embaixo, túmulo de Schubert no cemitério central de Viena. Quando morreu, Schubert foi enterrado no cemitério de Währing, perto de Beethoven, conforme era seu desejo. Porém, em 1888, a cidade de Viena mandou transladar os restos mortais dos dois músicos para o cemitério central, para a zona que foi denominada «Panteão dos Músicos».

os delírios. Corrigia a segunda parte de *Die Winterreise* e sonhava terminar a ópera *O Conde de Gleichen*, com libreto de Bauernfeld. Este e outros amigos — como Schober, Spaun, Lachner e os Hüttenbrenner — visitaram-no quando souberam do que se passava. Solicitou a Schober obras de James Fenimore Cooper, então muito em voga entre os jovens românticos, e pediu que, caso fosse possível, se interpretasse música de câmara na sua presença, expressando o desejo concreto de ouvir o quarteto n.º 14, em dó sustenido menor, op. 141, de Beethoven. De acordo com todas as fontes, esse desejo foi satisfeito, provavelmente no dia 14 de novembro.

Nos últimos dois dias permaneceu só, acompanhado apenas pelo irmão Ferdinand. Parece que o medo do contágio inibiu os amigos nestas horas finais. Foi-lhe ministrada a extrema-unção e os seus derradeiros pensamentos dirigiram-se para Beethoven, cuja imagem e personalidade sempre o obcecaram: «Nao, não estou na minha cama, Beethoven não está aqui.» A notícia da sua morte, ocorrida às 3 da tarde do dia 19, foi recebida pela maior parte dos amigos e conhecidos durante a celebração de um casamento — o de Justina Bruchman. O enterro realizou-se dois dias depois, no cemitério de Währing. No túmulo, que fica perto do de Beethoven, Grillparzer mandou colocar este epitáfio:

A música enterrou aqui um rico tesouro
e esperanças ainda mais belas.
Aqui repousa Franz Schubert,
nascido em 31 de janeiro de 1797,
falecido em 19 de novembro de 1828,
com a idade de 31 anos.

Hoje sabemos que as esperanças anunciadas pelo intelectual vienense se haviam já concretizado sobremaneira durante a vida do compositor.

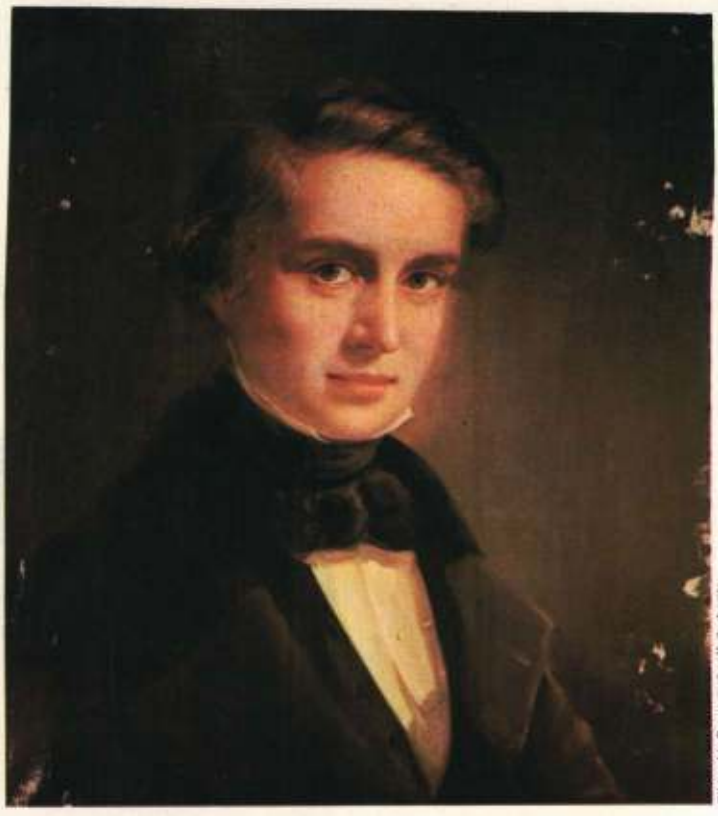


E. Lessing / Magnum / Zardoya

Perfil biográfico

Capítulo 18
Hector Louis Berlioz

«Dizes na tua carta que me devo dedicar ao proselitismo e a fazer com que amem Beethoven e Bach [...] Em parte, já o fiz. Aqui, as pessoas não conhecem uma única nota do *Fidélio;* para elas, Bach é uma peruca cheia de ciência [...] Ultimamente, [...] toquei os seus prelúdios para órgão em mi e em lá menor. Acharam-nos espantosamente graciosos e um dos ouvintes comentou que o começo do prelúdio em lá menor era muito parecido com um *duetto* do seu agrado de uma ópera de Monsigny. Quase me deu um ataque!»
(Carta de Felix Mendelssohn à irmã, escrita em Paris, em 1825.)



Hector Louis Berlioz, que vemos representado num retrato de adolescência, pertencia a uma família burguesa e provinciana, que nunca entendeu nem nunca aprovou a sua decisão de se dedicar exclusivamente à música.

De La Côte-Saint-André a Paris e Roma

Hector Louis Berlioz nasceu a 11 de dezembro de 1803, em La Côte-Saint-André, entre Lyon e Grenoble. Foi o segundo dos seis filhos — e o primeiro varão — do casal constituído por um médico culto e honesto e a filha de um rico advogado e proprietário rural. Após completar os estudos, para obter em Grenoble o bacharelato em Letras, estudos esses que foram acompanhados de uma formação musical eminentemente prática — aprendeu a tocar flauta, viola, charamela e até tambor —, foi para Paris em 1821, a fim de estudar medicina, ciência para a qual não sentia a menor vocação.

Na capital levou uma vida modesta, com uma pensão de seu pai, ao mesmo tempo que tentava avançar no estudo da medicina. Mas a audição de *Ifigénia em Táurida*, de Gluck, levou-o a tomar a decisão de se dedicar exclusivamente à música. Devido a esse fato, as relações com a família esfriaram — o pai retirou-lhe várias vezes a pensão para lha voltar a dar outras tantas —, o que não o impediu de aumentar os seus

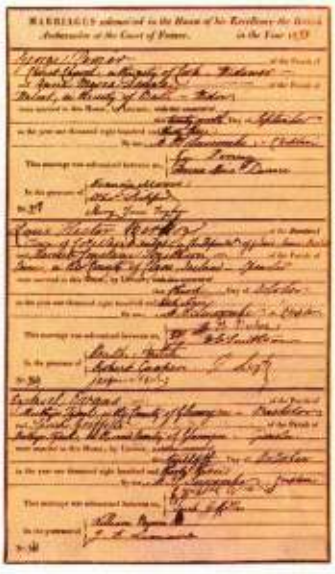
Giraudon

Giraudon

Em cima, retrato de Louis Joseph Berlioz, pai do músico, homem metódico e pouco ambicioso. Discípulo de Jean-Jacques Rousseau, soube transmitir a seu filho o amor pela natureza, pela música, pela geografia e pelos poetas antigos. À direita, sala da casa natal de Berlioz na Côte-Saint-André.

Em cima, litografia de E. Olivier, realizada sobre um desenho de Victor Baltrand, em que se vê a Academia de França, Villa Medicis, em Roma. Berlioz, que vemos embaixo, num retrato realizado por Emil Signol durante a sua estada naquela cidade, nunca se adaptou a ela, pelo que lhe permitiram regressar a Paris alguns meses antes de expirar a bolsa que lhe havia sido concedida.

Giraudon



The General Registrar, Londres / Arquivo Salvat

Em cima, assento do primeiro casamento de Berlioz, contraído em 3 de outubro de 1833, na capela da embaixada britânica em Paris, com a actriz Harriet Smithson (à esquerda) e de que foi testemunha Liszt.

damente por ela, mas foi alvo do mais olímpico desprezo. Em 1828 ouviu Habeneck à frente da Orquestra do Conservatório, nas primeiras tentativas de introduzir, em Paris, as sinfonias de Beethoven. O fato causou-lhe uma enorme comoção. Não menos significativa foi a descoberta do *Fausto*, de Goethe, sobre cujo tema compôs oito cenas, que seriam o embrião da magnífica lenda dramática *A Danação de Fausto*, concluída em 1846. Escreveu também a abertura de *Waverley* e iniciou uma ópera sobre *Os Juízes Francos*, de que apenas resta a abertura. Mas, acima de tudo, graças às influências fáusticas, shakespearianas, beethovenianas e do amor não correspondido por Harriet, criou a primeira

conhecimentos musicais no Conservatório com Lesueur, e de produzir as primeiras composições: a cantata *O Cavalo Árabe*, a ópera *Estela* e uma cena sobre *Beverley*, de Saurin. Em 10 de julho de 1825, estreou, na Igreja de S. Roque, uma estrondosa missa, que foi um êxito junto do público e dos críticos.

O pai autorizou-o então a seguir a carreira musical, com a condição de se preparar e concorrer ao Prêmio de Roma, cobiçado galardão acadêmico que garantia uma bolsa na Itália. A partir de 1826, e durante cinco anos consecutivos, gastou as forças nesta tarefa, de que resultou a bela cantata com que obteve o segundo lugar no concurso de 1829, *Cleópatra depois da Batalha de Accio*, conhecida como *A Morte de Cleópatra*.

Enquanto tentava receber o prêmio — por fim alcançado em 1830, com o drama lírico *Sardanápalo* —, sucederam coisas importantes na sua vida: pertenceu ao teatro Novidades; em 1827 queimou todas as suas composições, com exceção do *Ressurrexit* da missa, e, em 11 de setembro do mesmo ano, assistiu à atuação da atriz irlandesa Harriet Smithson nos papéis shakespearianos de Ofélia e Julieta. Berlioz apaixonou-se perdi-

psicanálise musical da história, a *Sinfonia Fantástica*, estreada, com êxito, em 5 de dezembro de 1830.

Aos 27 anos, Berlioz era célebre na capital do mundo e antevia-se-lhe uma carreira triunfal. Mas tinha de satisfazer o compromisso do Prêmio de Roma, cidade onde residiu de março de 1831 a maio de 1832. Na Itália, acrescentou ao seu catálogo as aberturas *O Rei Lear* e *Rob-Roy* e o monodrama *Lelio*, concebido como segunda parte da *Sinfonia Fantástica*. Nestes quinzes meses, recolheu também inspiração para *Harold na Itália* (1834) e para a abertura *O Carnaval Romano*. No entanto, o período italiano da sua vida interrompeu a linha ascendente dos seus êxitos e, quando regressou à desejada Paris, a sua existência entrou na tensão sucesso-fracasso que a caracterizaria até ao fim.

Anos de luta e crise

A maneira como Paris recebeu Berlioz não podia ter sido mais lisonjeira. Em 9 de dezembro de 1832, alcançou outro êxito sensacional com a *Sinfonia Fantástica* e *Lélio*. Por outro lado, Harriet Smithson

Arquivo Salvat

Em cima, desenho em que se vê Paganini ajoelhar e beijar a mão de Berlioz. Em 18 de dezembro de 1838, Paganini assistiu a um concerto do compositor francês, que o entusiasmou; e assim, quando o espetáculo terminou, mandou seu filho felicitá-lo; depois, ele próprio subiu ao palco e beijou-lhe a mão. Nesse mesmo dia, Berlioz recebeu uma carta, segundo parece de Paganini, que ia acompanhada de um cheque de vinte mil francos.

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Hector Berlioz casou duas vezes. O matrimônio com a primeira mulher, a atriz irlandesa Harriet Smithson, foi um malogro. Em 1842, o músico abandonou-a para se unir a Maria Recio (à esquerda). Em março de 1854, Harriet morreu na casa da Rua Saint Vincent, em Montmartre (embaixo), e em outubro do mesmo ano Berlioz casou com Maria Recio, com quem viveu até à morte dela, ocorrida em 1862.

mostrou-se sensível à paixão do compositor e acabaram por casar-se em 3 de outubro de 1833. A mulher sonhada — Ofélia, Julieta — era agora de carne e osso, possuía nervos frágeis e uma saúde precária.

A estréia de *Harold na Itália* foi muito aplaudida, mas, em 1838, a ópera *Benvenuto Cellini* traduziu-se num malogro quase total. Berlioz acumulava dívidas e inimigos. Escrevia com profusão para a *Revista Musical*, o *Diário de Debates*, *O Renovador*, a *Gazeta Musical:* as críticas acerbas sobre a música e os músicos contemporâneos provocaram a ira dos atingidos. Além disso, o casamento tornou-se um inferno. Harriet tivera um acidente e atormentava-o com cenas terríveis, ao mesmo tempo que se afundava na dipsomania. Para assegurar a subsistência, procurou arranjar um emprego burocrático e obteve um lugar na Biblioteca do Conservatório. Pouco antes, havia recebido a encomenda oficial de um *Réquiem* em memória do marechal Mortier, morto no atentado contra o rei Luís Filipe, em julho de 1835. A obra, expressão fiel do conceito romântico da morte, foi estreada nos Inválidos, em 5 de dezembro de 1837, em homenagem ao general Danrémont, caído na tomada de Constantina.

Depois do revés de *Benvenuto Cellini*, Berlioz recompôs-se com uma série de concertos a que assistiu Paganini. Em 18 de dezembro de 1838, recebeu deste uma carta que começava assim: «Desaparecido Beethoven, só Berlioz pode fazê-lo reviver.» A carta vinha acompanhada com um cheque de vinte mil francos, «como prova de admiração». A generosidade de Paganini foi posta em dúvida, já que se tratava de um homem com fama de avarento. Mas a verdade é que, graças a essa significativa quantia, vinda de Paganini ou de algum mecenas anônimo que tivesse utilizado a mediação do famoso violinista, Berlioz pôde dedicar-se à composição da sinfonia dramática *Romeu e Julieta*. Esta formosa obra, estreada no Conservatório de Paris, em 24 de novembro de 1839, marcou o momento mais alto do prestígio do seu autor na vida musical parisiense. Em 1840, escreveu a *Sinfonia Fúnebre e Triunfal*, originalmente concebida para grande banda militar, com a qual fechou o ciclo da produção sinfônica. Também pôs fim aos anos de abnegação matrimonial: separou-se da mulher, Harriet, e deixou Paris.

Em 1842, ligou-se sentimentalmente a Maria Recio, cantora atraente mas de pouco talento. Fizeram juntos uma série de viagens pela Bélgica e Alemanha, dando concertos onde isso se proporcionava. Berlioz procurava difundir as suas obras e Maria tentava alcançar o êxito como cantora. Franckfurt, Leipzig, Dresden, Brunswick e Berlim renderam-se ao gênio do compositor e aos encantos da companheira. A pátria de Beet-

Em cima, caricatura de Storck em que se vê Berlioz com a partitura de A Eneida, *obra em cujo texto se baseou para escrever a ópera* Os Troianos. *Berlioz, que era um grande admirador de Virgílio, começou a redigir esta composição em abril de 1856 e concluiu-a dois anos mais tarde.*

À direita, vista de Paris, a partir do porto de Saint Nicolas (1834), segundo uma gravura de Gagnery. Berlioz fez viagens freqüentes ao estrangeiro, onde a sua música era mais apreciada do que em Paris e onde se lhe deparavam menos dificuldades na organização dos seus concertos.

hoven acolheu com entusiasmo o mais alemão dos músicos franceses.

Regressaram a Paris, mas não tardaram a recomeçar as suas viagens. A realizada à Áustria, Boêmia e Hungria, entre novembro de 1845 e abril de 1846, foi assinalada pelo triunfo e pela composição de *A Danação de Fausto*. No entanto, quando esta notável lenda dramática foi interpretada em 6 de dezembro de 1846, Paris tornou a decepcionar o compositor. Aos 43 anos, Berlioz estava seriamente endividado. Para escapar aos credores, efetuou uma longa digressão pela Rússia, a que se seguiu uma estada em Londres. Os êxitos musicais e financeiros não o ajudaram a superar a crise moral que atravessava. Seu pai faleceu no verão de 1848. Sob a influência deste acontecimento escreveu a enigmática *Marcha Fúnebre para a Última Cena de Hamlet*, que publicou quatro anos mais tarde, juntamente com *A Morte de Ofélia* e *Meditação Religiosa*, formando um tríptico que designou por *Tristia*. Assistiu à ascensão de Napoleão III e à proclamação do Segundo Império (1852) e apostou a sério na coroação, para a qual escreveu o *Te Deum*.

A infeliz Harriet morreu em 3 de março de 1854. Após uma digressão musical pela Alemanha, casou com a companheira, Maria Recio, em 18 de outubro do mesmo ano. Entretanto, havia terminado a trilogia sacra *A Infância de Cristo*, sem dúvida a sua produção mais delicada, que lhe valeu outro triunfo. Novas viagens a Baden e a Weimar reacenderam a sua amizade com Liszt e despertaram nele o desejo de escrever uma vasta epopéia sobre *A Eneida* — Virgílio era um dos seus autores preferidos —, que pudesse ser uma resposta ao repto dramático lançado pelo seu rival Richard Wagner com *O Anel dos Nibelungos*. Berlioz deitara a primeira pedra de *Os Troianos*, o projeto mais ambicioso da sua vida.

De «Os Troianos» a «O Resto É Silêncio»

O revés de *Benvenuto Cellini* parecia ter afastado Berlioz das aventuras teatrais. Porém, ele sabia que a aceitação social definitiva só lhe poderia vir por meio da cena. Rossini e Meyerbeer haviam conquistado Paris com a ópera. Apesar das divergências pessoais e estéticas em relação a Wagner, tinha consciência da arrebatadora força latente do drama musical. Berlioz voltou às suas fontes de inspiração, Virgílio e Shakespeare, escreveu um belo libreto e compôs uma das partituras mais complexas da história do teatro lírico, que concluiu em 7 de abril de 1858. Desde essa data começou um longo calvário para colocá-la em cena. A Ópera de Paris estava ocupada pelas hostes de Wagner, que ensaiavam *Tannhäuser*. Berlioz tomou o fato como ofensa

Graudon

Graudon

Em cima, retrato de Hector Berlioz realizado por Peretti, cerca de 1865. Nesta época, o compositor, que tinha enviuvado pela segunda vez em 1862, procurou restabelecer relações com o seu primeiro amor dos tempos de juventude, Estelle Duboeuf, oito anos mais velha do que ele (à direita, numa fotografia feita por volta de 1864). Foi a última tentativa do músico para aliviar a solidão e esquecer os numerosos insucessos profissionais.

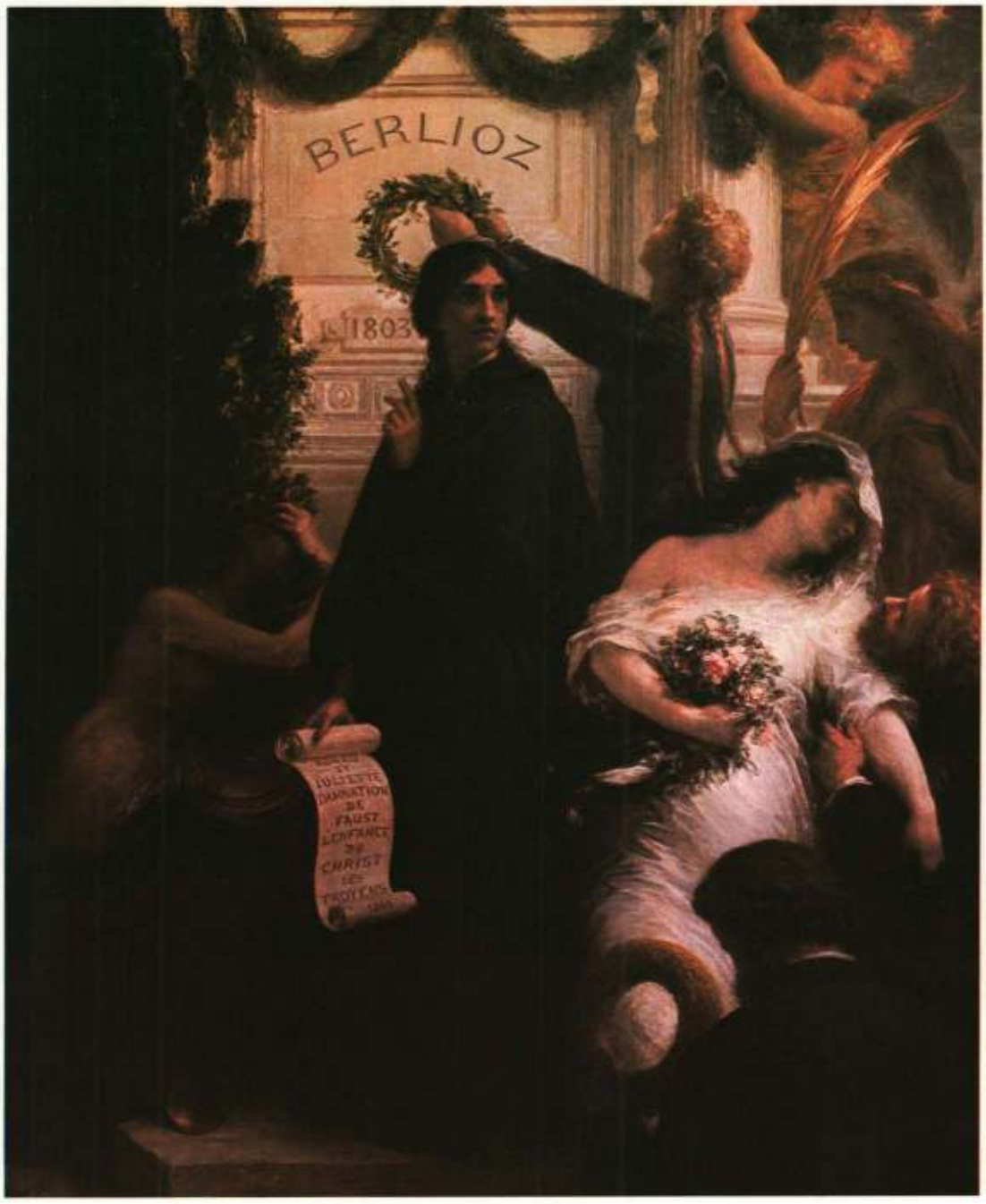
Musée Berlioz, La Côte-Saint-André / Arquivo Salvat

pessoal, e quando, na estréia, a obra de Wagner caiu estrondosamente, exclamou: «Ah, sinto-me cruelmente vingado!» Não obstante, a Ópera continuou fechada a Berlioz, que teve de aceitar uma oferta de Leon Carvalho, empresário do Teatro Lírico. A 4 de novembro de 1863, subiu à modesta cena um arremedo da enorme produção, constituído pelos três últimos atos — muito mutilados — e sob o título de *Os Troianos em Cartago*. Para estas representações, escreveu as suas duas últimas partituras: um prelúdio e a «Marcha troiana». Doente, não pôde assistir a nenhuma das vinte e uma representações. A despedida seria definitiva e amarga. A versão de *Os Troianos* não foi propriamente um malogro, mas não havia dúvida de que a carreira de Berlioz no campo da ópera tinha terminado. Em 9 de agosto de 1862, estreou-se em Baden-Baden a sua única ópera cômica, *Beatriz e Benedito*. O êxito que então alcançou, e que se repetiu em Weimar em 1863, não lhe aliviou o desespero por ver esfumarem-se os seus últimos sonhos com o cair do pano sobre a história de Dido e Enéias. Maria Recio morreu em 1862. No ano seguinte, Berlioz não conseguiu ser nomeado diretor do Conservatório de Paris, conforme desejava. Em 1864, tentou casar-se com Estelle Dubouef, seu primeiro amor de adolescente. Em 15 de junho de 1867, morre, em Havana, seu filho Louis. Apesar de doente

Arquivo Salvat

À esquerda, capa do Tratado de Orquestração e Instrumentação, *de Berlioz, publicado em 1844. O referido tratado, que descreve as possibilidades técnicas e expressivas de cada instrumento, serviu de guia a muitos compositores.*

e esgotado, ainda deu concertos na Áustria, Alemanha e Rússia, mas tinha deixado de lutar e, por conseqüência, de compor. Morreu em 8 de março de 1869, cinco dias depois da apresentação do *Fausto*, de Gounod, na Ópera de Paris, o teatro que testemunhou o insucesso de *Benvenuto Cellini* e se recusou a aceitar *Os Troianos*. Foi enterrado três dias mais tarde, em Montmartre, com a pompa que o século XIX reservava aos filhos que haviam deixado de ser perigosos.



Giraudon

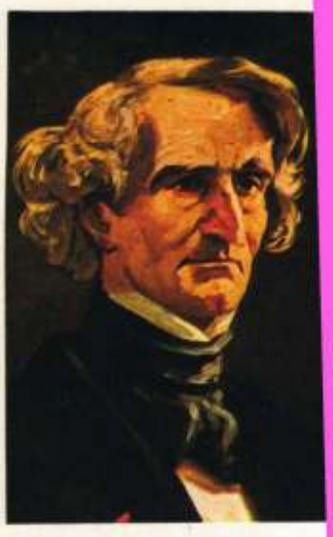
Giraudon

A sua obra musical foi quase esquecida. Em contrapartida, tiveram melhor sorte os artigos dedicados ao estudo de Beethoven e os ensaios teóricos — *Tratado de Instrumentação e de Orquestração*, *Os Serões da Orquestra* e *Os Grotescos da Música*. Só vinte anos depois de ter morrido se começou a rever a sua produção, sobretudo na Alemanha, país que sempre o acolheu com entusiasmo. No entanto, durante muitos anos a *Sinfonia Fantástica* foi a única composição integrada no repertório das orquestras. Até há pouco tempo, foi a Inglaterra o país mais fiel a Berlioz, por assim dizer o único que manteve o gosto por esta música.

O centenário da morte de Berlioz, celebrado em 1969, atraiu de novo as atenções de intérpretes e musicólogos. Existem, hoje em dia, cuidadas gravações discográficas de praticamente todas as suas obras mais importantes. Até as três óperas foram objeto de produções dignas de apreço, particularmente em Londres. Mas Hector Berlioz não é um músico popular no sentido em que o podem ser Beethoven, Brahms ou Tchaikovski, nem goza da estima da maioria dos músicos e entendidos. Assim, e embora alguns, como Pierre Boulez, considerem que muitos dos seus pontos de vista são essencialmente modernos — sobretudo os que respeitam ao conceito espacial da música —, abundam os detratores.

A solidão de Berlioz

Para conseguir assimilar o gênio de Hector Berlioz é imprescindível analisar as condições da sua vida e época. A sua infância decorreu nos dias radiosos do Primeiro Império, cujas glórias lhe foram narradas por um tio materno, que era militar. Este primeiro sonho de esplendou jamais o abandonaria. Do pai recebeu uma educação racionalista e agnóstica, que o levou a valorizar mais o espetáculo do culto do que o seu significado religioso e simbólico. As relações com a mãe, doente e neurótica, foram infelizes. Aos 13 anos apaixonou-se



Em cima, retrato de Berlioz atribuído a Daumier. O músico nunca conseguiu alcançar o equilíbrio e a tranqüilidade que buscou durante toda a vida.

À esquerda, na página anterior, pintura de Fantin-Latour (1836-1904), realizada em 1876 e intitulada O Aniversário. *Berlioz foi um autor pouco compreendido pelos seus contemporâneos. Por exemplo, a ópera* Os Troianos *só foi representada na íntegra em 1969, no centenário da sua morte.*

À esquerda, vista da fonte da Praça do Châtelet, em Paris, segundo uma gravura da época realizada por Bouhot. Berlioz, que nunca foi apreciado em Paris, tentou mais de uma vez instalar-se no estrangeiro (em Dresden e em Londres), mas acabou sempre por regressar a Paris.

por Estelle, que era mais velha do que ele. A fixação da imagem da mãe em Estelle e em mulheres mais velhas — Harriet Smithson também tinha mais seis anos do que ele — pode detectar-se ao longo de toda a sua vida. Neste sentido, é patética a tentativa de se aproximar, em 1864, daquela Estelle que nunca esquecera. A morte, acontecimento fatal para o pensamento agnóstico, arrebatou-lhe muito cedo os irmãos Louise e Louis; e mais dilacerante e incompreensível ainda se lhe mostrou, quando, em 1816, o filho do seu professor Imbert se enforcou, logo depois de se haver despedido dele. Berlioz retirou da Revolução o gosto pelo espetáculo profano das massas dispostas a assaltarem todos os dias a Bastilha. A sua formação musical sofreu de várias lacunas: no campo da informação, só conhecia a grande música do século XVIII; no domínio da interpretação, não passou dos rudimentos de piano — embora tocasse outros instrumentos —, e por isso ficou-lhe vedada a carreira de virtuose. Na Paris de 1821 coexistiam a corrente romântica e o gosto burguês pelo melodrama italiano: naquela época, Rossini era o deus desses dias. A carta de Mendelssohn que figura no início deste capítulo é um testemunho do gosto musical da capital da França. O jovem Berlioz queria varrer tanta mediocridade, mas não sabia como havia de fazer. Shakespeare e Beethoven, duas inesperadas revelações para ele, dar-lhe-iam os instrumentos para levar a cabo a sua revolução pessoal: a inspiração poética e a inspiração musical.

A comparação com Liszt e Wagner pode ajudar-nos a decifrar a complexa personalidade de Berlioz. Tendo mais oito anos do que Liszt e dez do que Wagner, quis, como eles, ser músico e viver como tal. Também como eles, teve uma atuação pedagógica em dois planos, com vista à formação de um novo gosto musical: com a batuta, dirigindo as suas obras e as dos seus compositores preferidos, e com a pena, participando em toda a espécie de polêmicas musicais, fazendo

LE COCHER, à tue-tête. — Monsieur veut-il une voiture ?
LE MONSIEUR. — Mon ami, je vois bien que vous me parlez, mais je sors du concert Berlioz et je n'ai pas entendre un mot de ce que vous me dites.

Bibioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

Em cima, anedota a propósito de um concerto de Berlioz (cerca de 1850), em que o cocheiro oferece, aos gritos, uma carruagem à personagem da direita e esta, que sai do concerto, responde que não consegue ouvir uma única palavra do que ele diz.

À esquerda, desenho satírico intitulado Concerto com Metralha, *publicado em 1846. Quando pretendia produzir um efeito especial, Berlioz não hesitava em pôr na orquestra vinte timbales e vinte trombones, que intervinham com toda a sua força e violência.*

crítica e elaborando monografias importantes. Até agora dois predicados em comum.

Franz Liszt, pianista extraordinário, conquistou Paris e toda a Europa como intérprete, mas instalou-se em Weimar, onde era procurado pelos músicos de todo o mundo. Também Wagner se lançou duas vezes ao assalto de Paris; sem dotes de virtuosismo, tal como acontecia com Berlioz, saiu derrotado em ambas as ocasiões. Mas Wagner estava em sintonia com as correntes históricas e culturais que viriam a provocar a unidade alemã e acabou a sua obra e vida com a apoteose de Bayreuth, onde era venerado por artistas, intelectuais e políticos.

A incompreensão de Paris

Para Berlioz, Paris foi uma sepultura em vida. As glórias napoleônicas degeneravam na farsa do Segundo Império e no desastre de Sedan. A França encaminhava-se para a crise de 1870 e Berlioz remava contra a corrente. Em virtude da sua formação e meios, dedicou-se quase exclusivamente à música orquestral, nada nos legando no campo da música instrumental e de câmara. O canto aparece repetidas vezes na sua obra, não com a primazia do italianismo imperante no seu tempo, antes com o significado humanista e instrumental da 9.ª sinfonia de Beethoven.

Berlioz sonhou com uma *grandeur* universal. Quis criar um público parisiense semelhante ao que então se estava a formar na Alemanha, mas esse público, que o aclamou, cortou-lhe o acesso à Ópera. Para a alta sociedade de Paris, o autor de *Os Troianos* foi, até ao fim, um *parvenu*, que não conseguia ocultar a componente desestabilizadora do seu caráter: a prová-lo, aí estavam o seu insensato casamento com Harriet Smithson e a «indecorosa» relação com Maria Recio. Também neste ponto é revelador o paralelismo com Liszt e Wagner. Toda a Europa aceitou a longa união de Liszt com a princesa de Sayn-Wittgenstein. Quanto a Wagner, a sua ligação com Cosima Liszt, mulher extraordinariamente inteligente e dedicada à causa wagneriana, significou plenitude, ordem, estabilidade, «paz para as ilusões». Pelo contrário, Harriet destruiu a vida familiar de Berlioz e Maria deu «motivos» para a intriga social. Nos últimos anos, a fantasia de Berlioz degenerou em pessimismo e o seu sentido crítico apurado em agressiva intolerância.

Contribuições no plano musical

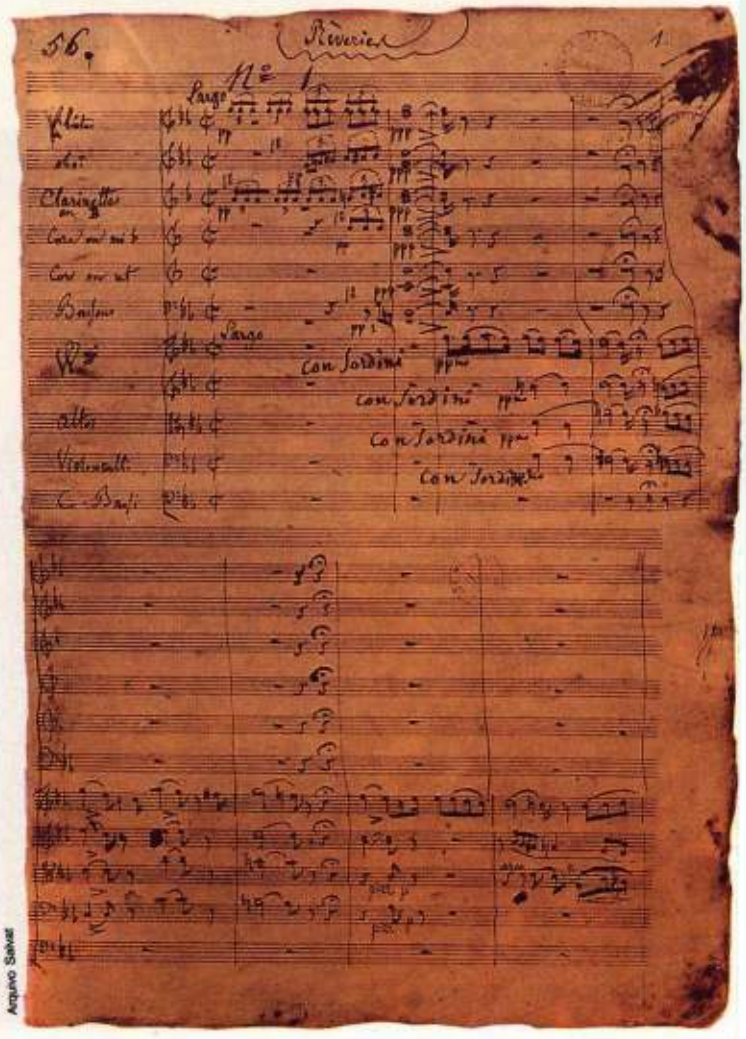
Foram muitas as contribuições de Berlioz no plano musical: utilização imaginativa da forma típica do liberalismo, a «fantasia»; montagem seqüencial das partes de uma obra com recursos que caracterizarão a técnica cinematográfica, especialmente o *flash-back* (recordações, sonhos, paixões); disposição espacial dos focos de emissão musical, em busca de um cosmos de sons provenientes de todos os pontos da esfera; inventiva tímbrica e grande riqueza no emprego das famílias de instrumentos, numa ampla gama dinâmica e de colorido; estilo cerimoniático, para o que inventou todo um ritual para a sua liturgia pessoal. Contudo, o elemento estrutural mais conhecido da sua música é a «idéia-fixa» — uma melodia, um núcleo de intervalos — que atua como tema recorrente ao longo da composição. A «idéia-fixa» implica a aceitação da forma sonata, uma vez que equivale ao tema da música clássica: mas a variação que esse tema sofre não é estritamente musical, é sim aquela «variação psicológica» que alguns autores relacionam com a «variação orgânica» de Liszt. Já se chegou a comparar a «idéia-fixa» com o *leitmotiv* wagneriano, quando na realidade se trata de elementos estruturais diferentes. Aquela cristaliza na confissão psicológica contida em muitas obras de Berlioz; este pode criar toda uma trama dramática, que oscila entre o mito, a análise sociológica e a descrição de caracteres. Mas não é tudo: a «idéia-fixa» tem origem nas obsessões da infância e adolescência de Berlioz e confere à sua música um certo caráter maníaco e obsessivo, que o impediu de renovar os esquemas formais. Boulez analisou as causas da impopularidade de Berlioz, as quais se podem resumir nestas palavras: «Uma das facetas permanentes do seu temperamento é, precisamente, uma mistura de realismo e fantasia; o realismo pode chegar a ser nele meticuloso, enquanto a fantasia pode tornar-se extravagante.» Relembremos os adjetivos utilizados nesta breve síntese biográfica: imaginativo, extravagante, sonhador, agressivo, solitário, revolucionário... Para músicos e compositores, e inclusivamente para alguns diretores de orquestra, o psicologismo de Berlioz afigura-se estranho e até antimusical. Para o público que ignore os pontos-chave da sua vida e da sua obra, esta, excetuando alguns momentos realistas, parece prolixa, trivial e extravagante. Mas, para quem se entregue ao estudo da obra com curiosidade intelectual e compreensão, a sua música pode vir a transformar-se num sugestivo continente misterioso, que, inesgotável, prodigaliza os seus aromas e cores. Seis anos após a morte do compositor, Marcillac, membro da comissão do Conservatório de Música de Genebra, dizia na sua *História da Música Moderna:* «Com efeito, as suas obras oferecem uma mescla de partes vocais e de fragmentos puramente sinfônicos e, na sua forma mal estruturada, mal definida, não parecem ser mais — como já Brendel acertadamente sublinhou — do que o resultado de uma vaga necessidade de se afastar da rotina estabelecida.» Este juízo continua, em parte, a ser válido. No entanto, a fantasia do autor de *Os Troianos* conseguiu conquistar para a sua causa todos os que acreditam que a imaginação é tão importante ou mais do que o rigor de todos os músicos puros.

Capítulo 19

Uma produção inclassificável

O conjunto da produção de Berlioz não é facilmente classificável. Por certo se reconhecem nela as óperas e também as canções. Mas se se quiser falar de música orquestral, deve logo salientar-se que a participação da voz humana é freqüente. E, se se pretender distinguir uma seção dedicada à música vocal e coral, verificar-se-á que a importância das partes instrumentais dilui, por vezes, os contornos da epígrafe.

Em cima, capa da primeira edição desta obra, que foi estreada em Paris, em 1830, e publicada em 1845.



Embaixo, página autógrafa com a orquestração da Sinfonia Fantástica *escrita por Hector Berlioz.*

Arquivo Salvat

A «Sinfonia Fantástica»

Berlioz designou por sinfonias quatro obras suas: a *Sinfonia Fantástica*, *Harold na Itália*, *Romeu e Julieta* e a *Sinfonia Fúnebre e Triunfal*. As duas primeiras são exclusivamente instrumentais, enquanto nas duas restantes há intervenção da voz humana. Com certas reservas, aquelas podem reclamar um lugar entre as sinfonias pós-beethovenianas, mas as últimas escapam quase por inteiro a uma classificação. Na realidade, trata-se de obras relativamente às quais a etiqueta «sinfonia» é aproximativa: pretende-se realçar a importância da orquestra, a homenagem a Beethoven e a peculiar mas evidente assimilação da forma sonata.

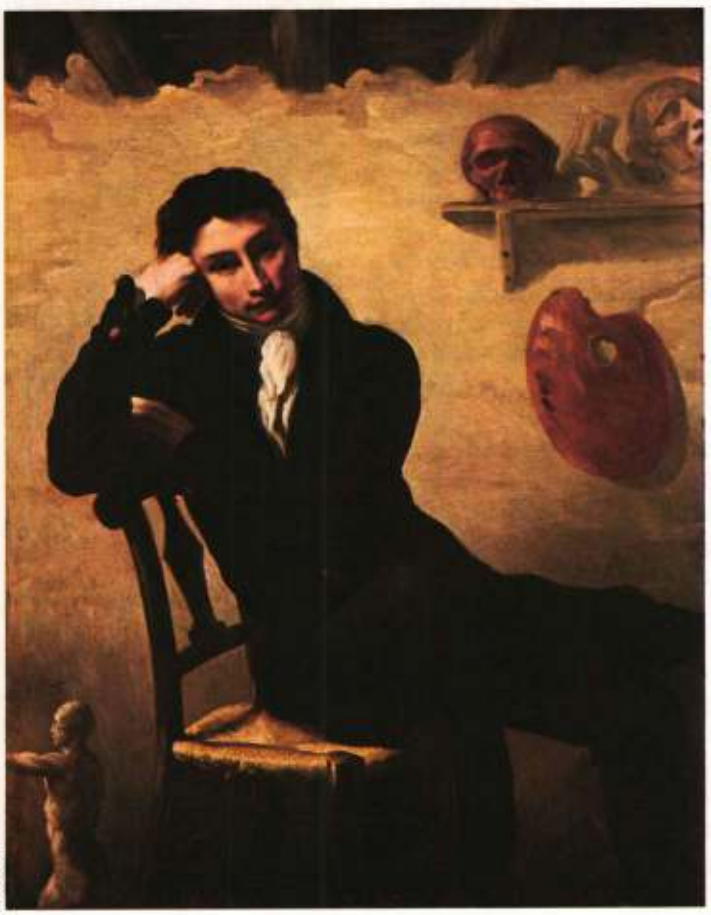
A *Sinfonia Fantástica*, que tem como subtítulo «Episódio da vida de um artista», constitui mais o primeiro exemplo conseguido de música psicológica do que de música programática, como se tem afirmado. O programa implícito nos subtítulos de cada andamento corresponde a uma progressão do material sonoro, rigorosamente tratado, no sentido da catarse do sujeito protagonista, o jovem Berlioz: «Sonhos e paixões» *(largo, allegro agitato e appassionato assai);* «Um baile» *(valsa, allegro non troppo);* «Cena campestre» *(adagio);* «Marcha para o suplício» *(allegretto non troppo);* e, por último, «Sonho de uma noite de Sabá» *(larghetto, allegro).* A partitura foi composta sob efeito da paixão por Harriet Smithson. A mulher idealizada aparece e reaparece, transformada graças à «idéia-fixa», como objeto em torno do qual gira o discurso musical. A princípio, é um anseio romântico, uma simples atração. Depois, corporiza-se numa forma que dança, que passa de mão em mão, aparentemente feliz, e que sempre se furta à aproximação do protagonista. No bucólico terceiro quadro, inspirado na sinfonia *Pastoral*, nota-se um esforço sincero para esquecer, para a resignação por meio da ascese: este andamento, que é o primeiro *adagio* mahleriano, oculta, sob uma aparente placidez, o caráter vesânico das duas últimas partes da *Sinfonia.* O sujeito vai sofrer a tortura e a morte, o escárnio e o desprezo. Ao longo da obra, a complexa personalidade de Berlioz expande-se e o programa quase não existe, salvo se se entender como tal a conquista de uma mulher esquiva através da criação poético-musical. No entanto, a *Sinfonia Fantástica* alcançou um lugar preeminente no repertório graças às suas qualidades especificamente musicais — orquestração brilhante e sutil, riqueza de idéias, conteúdo excitante — e ao espetáculo romântico-medieval do sabá convocado pela chamada do *Dies irae.* O segundo painel da obra, o monodrama *Lelio*, não teve a mesma sorte. Claro que o desejo de Berlioz de que ocupasse a segunda parte de um concerto cuja primeira seria preenchida pela *Sinfonia Fantástica* raramente se tornou realidade. *Lelio* tem por subtítulo «O regresso à vida» e propõe um amplo afresco musical que recupera várias composições inicialmente independentes, reunidas pela imaginação de um narrador.

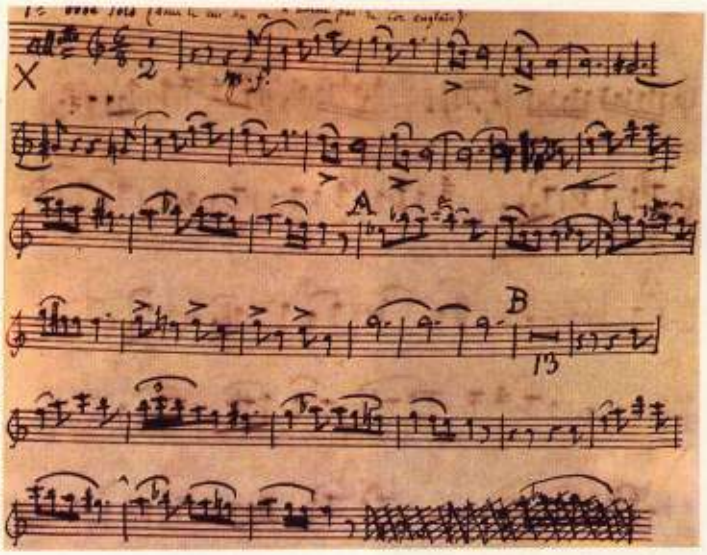
Editions du Seuil

Federico Arborio Mella

Em cima, capa da segunda parte da Sinfonia Fantástica, *o monodrama lírico intitulado* Lelio ou O Regresso à Vida, *publicado em Paris por Richault. A obra, que Berlioz dedicou a seu filho Louis, foi representada pela primeira vez no Teatro da Corte de Weimar, em 21 de fevereiro de 1855.*

A Sinfonia Fantástica, *que tem como subtítulo «Episódio da vida de um artista» (embaixo,* Artista no Seu Estúdio, *obra de Géricault), é presidida por uma «idéia-fixa», a obsessão do artista pela mulher que adora, neste caso Harriet Smithson (em cima, no papel de Ofélia).*



Giraudon

Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

Em cima, página manuscrita da sinfonia para violeta e orquestra, op. 16, de Berlioz, chamada Harold na Itália. *A obra, baseada no poema* Childe Harold, *de Lorde Byron, foi escrita em 1834 e estreada em dezembro do mesmo ano. Embaixo, pintura de Giuseppe Zais que representa uma paisagem com lavadeira (Pinacoteca de Vicenza). Em* Harold na Itália *notam-se a influência e as recordações da estada de Berlioz no referido país, nomeadamente na «Marcha dos peregrinos» e na «Serenata de um montanhês dos Abruzzos à amante».*

Psicologicamente, funciona como regresso do sujeito — o próprio Berlioz — após a «Dança da morte» que encerra a *Fantástica,* um regresso que procura conseguir um certo distanciamento em relação ao objeto desejado — Harriet — e a reafirmação da personalidade do compositor. Recordemos que Berlioz havia queimado as suas primeiras obras. *Lélio* resgata várias das posteriores e, entre elas, a «idéia-fixa» que descreve Harriet na *Fantástica.* Se esta era um monólogo de desespero e dor, *Lélio* estende as pontes para o diálogo.

«Harold na Itália»

A forma e disposição de *Harold na Itália,* a segunda das sinfonias atrás citadas, provoca ainda hoje uma certa perplexidade. Para uns, trata-se de um concerto de violeta e orquestra (a obra resultou de uma encomenda de Paganini, que possuía uma violeta Stradivarius), mas o solista atua com caráter concertante, não dispõe de cadências e, o que é ainda mais estranho, reduz ao mínimo a sua intervenção no último andamento; para outros, tendo em conta os subtítulos («Harold nas montanhas», «Marcha dos peregrinos», «Serenata de um montanhês dos Abruzzos à amante», «Orgia dos bandidos»), estamos perante um poema sinfónico, ou melhor, em face de quatro peças programáticas relacionadas entre si pelo nexo da violeta solista, da «idéia-fixa» que evoca Harold e das reminiscências dos três primeiros andamentos no último.

No entanto, *Harold na Itália* obedece à estrutura da sinfonia beethoveniana com mais rigor do que a *Fantástica:* introdução lenta, seguida de um elaborado *allegro; andante,* anotado *allegretto,* mas com o espírito do andamento correspondente da 7.ª sinfonia; outro *allegretto* totalmente diferente do anterior, com funções de *scherzo* rústico, muito schubertiano e antecipando Bruckner; e um grande *allegro* final, que trata os temas já utilizados em contraposição dialética com novos materiais, um pouco à maneira da 9.ª de Beethoven, e com uso renovado da técnica do *flash-back.* A violeta, que além de uma cor especial representa uma voz diferenciada e vagabunda, expressa genialmente a consciência romântica do protagonista individual, ao passo que a orquestra «pinta» a paisagem ou «relata» a circunstância. Ao contrário do que acontece com a «idéia-fixa» da *Fantástica,* aqui a violeta canta a subjetividade, a maneira como Harold vai interpretando cada seqüência, enquanto a orquestra retém o que é objetivo, tangível: a montanha, o caminho, o ritmo de uma procissão e as balas que ceifam a vida do viajante Childe Harold. O cerimonial berlioziano da morte faz confluir sujeito e

Scala

Bénoyt

EXETER HALL.

New Philharmonic Society.

THE FIRST CONCERT

The Royal College of Music

Em cima, programa do concerto dado por Berlioz em Londres, em 1852, durante o qual foi interpretada a primeira parte de Romeu e Julieta. *À esquerda, representação da mesma obra pela companhia de Maurice Béjart.*

objeto na fusão definitiva. Por isso, a violeta vai emudecendo à medida que a cerimónia da morte cresce na orgia final — Harold cai assassinado, no meio da embriaguez dos bandoleiros —, e, embora a peça não possua o caráter majestoso de outras inesquecíveis cenas fúnebres do compositor, este quadro à Gustavo Doré pode tornar-se insuperável na sua dimensão guignolesca.

«Romeu e Julieta»

A sinfonia dramática *Romeu e Julieta,* escrita após o desaire de *Benvenuto Cellini* na Ópera de Paris, é uma obra de reafirmação estética e uma das mais belas produções de Berlioz. Uma vez que o teatro lhe fechava as portas, seria o teatro chamado a penetrar nas salas de concertos. *Romeu e Julieta* ressume cena, ainda que predomine nele a orquestra. O fato de Maurice Béjart ter montado um magnífico bailado sobre esta partitura nada tem assim de surpreendente.

Embora a obra esteja dividida em quatro partes — esta seria a única correlação com a sua condição de sinfonia —, na realidade articula-se em oito quadros que, por sua vez, apresentam várias subdivisões. A primeira parte consta de uma introdução orquestral, a que se seguem três intervenções vocais: o prólogo, as estrofes e o *scherzetto.* Esta parte funciona como exposição resumida do drama. O prelúdio berlioziano vem dizer: «Esta é a história que podemos ler nas enciclopédias; mas há algo mais: lutas, tristeza, paixões, festas, loucura, amor, delírio, desespero, angústia [...], tudo o que Shakespeare nos contou sobre a vida e a morte dos homens.»

Romeu e Julieta foi escrita para grande orquestra, dois coros, contralto, tenor e baixo. Com a sua ciência orquestral sem paralelo na época e o seu sentimento sensual, a ampla partitura poderia ter significado para a música francesa o que *Tristão e Isolda* respresentou para a alemã. A relativa indiferença da França perante o seu grande músico fez que raramente tenha sido interpretada na íntegra. Em geral, apresentam-se as cenas meramente orquestrais e até apenas a «Cena de amor», que encerra um dos mais belos cantos eróticos da história da arte. Outras páginas, contudo, permanecem nos arquivos,

Bibliotecа Nacional, Paris / Arquivo Selvat

Em cima, gravura que representa o ataque à Câmara Municipal de Paris, em 28 de julho de 1830. Berlioz compôs a Sinfonia Fúnebre e Triunfal *para coro e banda em 1840, por ocasião do décimo aniversário da Revolução de 1830, que levou ao poder Luís Filipe. À direita, quadro de Édouard Detaille (1848-1912), intitulado* Cavalgada para a Glória. *A* Sinfonia Fúnebre e Triunfal *de Berlioz é uma homenagem aos mortos da Revolução; deve salientar-se o último andamento ou apoteose final, pelo seu tom triunfal.*

Panteão de Paris / Arquivo Salvat

nomeadamente o «Cortejo fúnebre de Julieta», em que o coro se manifesta numa salmodia que entoa uma única nota: *«Atirai flores / à passagem para a tumba / da virgem morta. / E acompanhai à última morada / a nossa adorada irmã.»*

A «Sinfonia Fúnebre»

O ciclo das sinfonias encerra com a *Sinfonia Fúnebre e Triunfal*. Inicialmente escrita para grande banda e destinada à comemoração do décimo aniversário da Revolução de Julho de 1830, consta de três andamentos— «Marcha fúnebre», Oração fúnebre» e «Apoteose». O primeiro foi pensado para o trajeto do cortejo e os outros dois para a cerimónia na Praça da Bastilha. Para interpretação em recintos fechados, Berlioz acrescentou-lhe depois a orquestra de cordas e um coro final sobre as palavras de Deschamps: *«Glória e triunfo aos heróis! / Glória e respeito pelas suas campas, / pois caíram nos campos da pátria!»* Palavras altissonantes, estrondo de metais rítmicos e solenes, corações oprimidos, olhos rasos de lágrimas e mil gargantas impelidas pelo fervor patriótico que o desfile dos mortos provoca: *«Glória e triunfo. Glória e respeito!»* Como os grandes afrescos de Delacroix, esta música — da qual se desprende nostalgia pela França da Revolução e do Primeiro Império —, pertence a um tempo que parece distante e definitivamente velho. A *Sinfonia Fúnebre* possui a beleza do que é sincero e o profundo sentido cerimoniático das melhores produções de Berlioz. Richard Wagner, que assistiu à estréia, deixou-nos uma crônica do acontecimento, publicada na imprensa de Dresden em 5 de maio de 1841, que deu origem a não poucas reações de perplexidade: «Não se pode dizer que Berlioz não tenha tentado oferecer uma composição absolutamente popular no sentido mais ideal [...] É grandiosa da primeira à última nota, sem qualquer vestígio de exaltação doentia, e mantém uma emoção nobre e patriótica que se eleva da lamentação até aos mais altos cumes da apoteose [...] Devo expressar com alegria a minha convicção de que esta sinfonia perdurará e exaltará os espíritos, enquanto existir uma nação chamada França.» Muitos comentadores consideraram o artigo um evidente erro crítico de Wagner. Quase nenhum se apercebeu da subjacente ironia das suas palavras, aliada a uma indiscutível convicção. Mas a sinfonia é profundamente francesa e, neste sentido, as palavras de Wagner continuam a ser aplicáveis.

As aberturas

Conhecem-se nove aberturas de Berlioz. Entre elas, cinco — *Waverley, O Rei Lear, O Carnaval Romano, O Corsário* e *Rob-Roy* — nasceram como peças independentes de qualquer ação cênica posterior, e quatro — *Os Juízes Francos*, as de *Benvenuto Cellini* e de *Beatriz e Benedito* e o prelúdio composto para *Os Troianos em Cartago* — são verdadeiras introduções às óperas correspondentes, se bem que, no caso de *Os Juízes Francos*, a obra não tenha sido concluída. Todas estas peças têm uma estrutura semelhante e estão mais próximas dos modelos de Beethoven e Weber do que da abertura francesa do século XVIII. Pertencem a épocas distintas — vão desde 1826 a 1863 — e, apesar das diferenças sempre detectáveis entre obras da juventude e da maturidade, possuem em comum as qualidades de riqueza orquestral e fantasia próprias da arte berlioziana, com a vantagem de uma maior concentração do material num espaço sonoro mais reduzido. As mais conhecidas são *O Carnaval Romano*, construída com temas de *Benvenuto Cellini*, e *O Corsário*, inspirada na leitura de *O Corsário Vermelho*, de James Fenimore Cooper. Não são, no entanto, menos interessantes a deliciosa abertura com que se inicia *Beatriz e Benedito* e a dramática escrita para *Benvenuto Cellini*. Embora menos perfeitas, as aberturas da juventude, sobretudo *O Rei Lear*, conservam o seu encanto. O prelúdio de *Os Troianos em Cartago* é a mais funcional destas peças, posto que é uma obra de circunstância; daí que não tenha sido executado nas reposições modernas da ópera completa.

Fiel à forma sonata em todas as aberturas — com o contraste lento-rápido (salvo no prelúdio de *Os Troianos*), a utilização básica de dois temas e a recapitulação após o desenvolvimento —, Berlioz não aperfeiçoou a forma da abertura como Weber nem a recriou dramaticamente nos prelúdios à maneira de Wagner, mas deixou-nos partituras de inequívoca filiação romântica e de grande virtuosismo orquestral.

Música vocal e coral

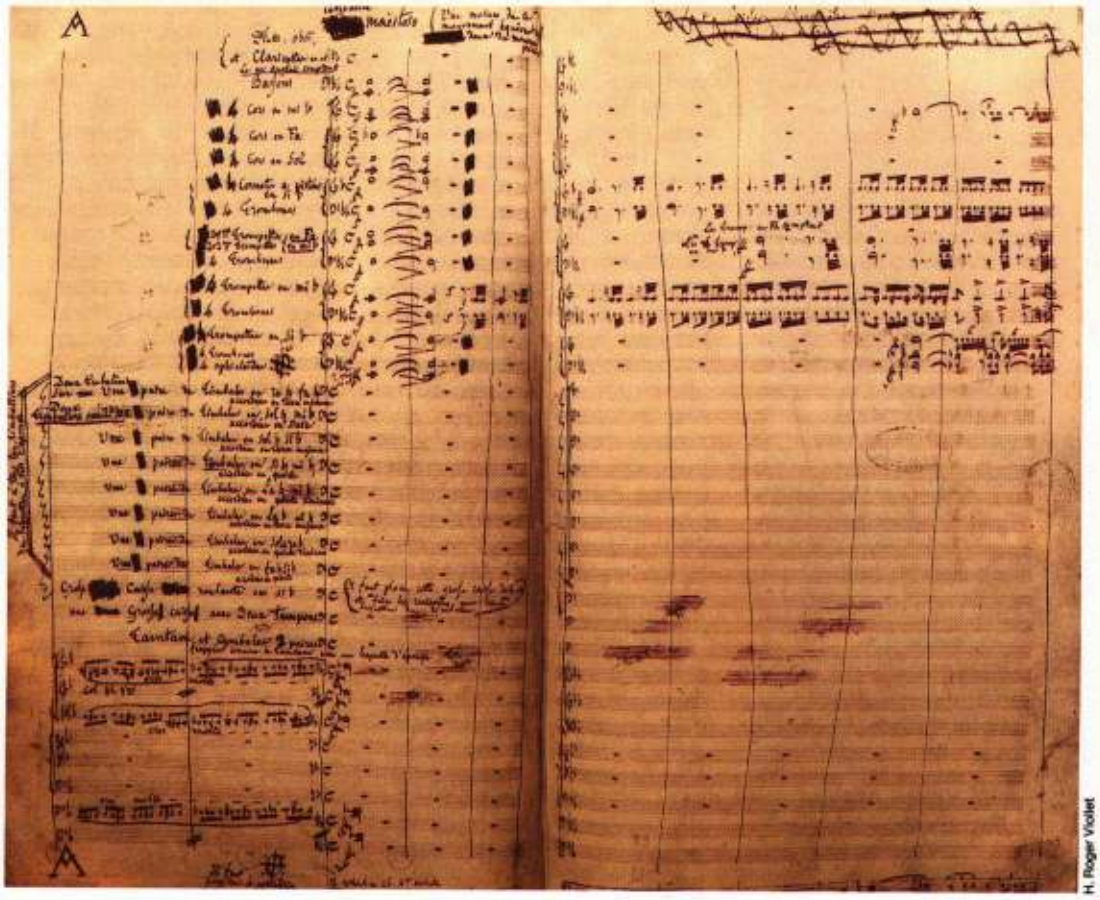
Se em Berlioz a sinfonia levanta problemas, também não é fácil orientarmo-nos na música claramente vocal. Falar de música religiosa no caso do agnóstico Berlioz não deixa de ser um paradoxo. Seria mais descritivo distinguir «música cerimonial religiosa» de «música cerimonial profana». Mas, por muitas reservas que se posam ter a este respeito, Berlioz legou-nos três composições vinculadas à tradição católica.

A música religiosa

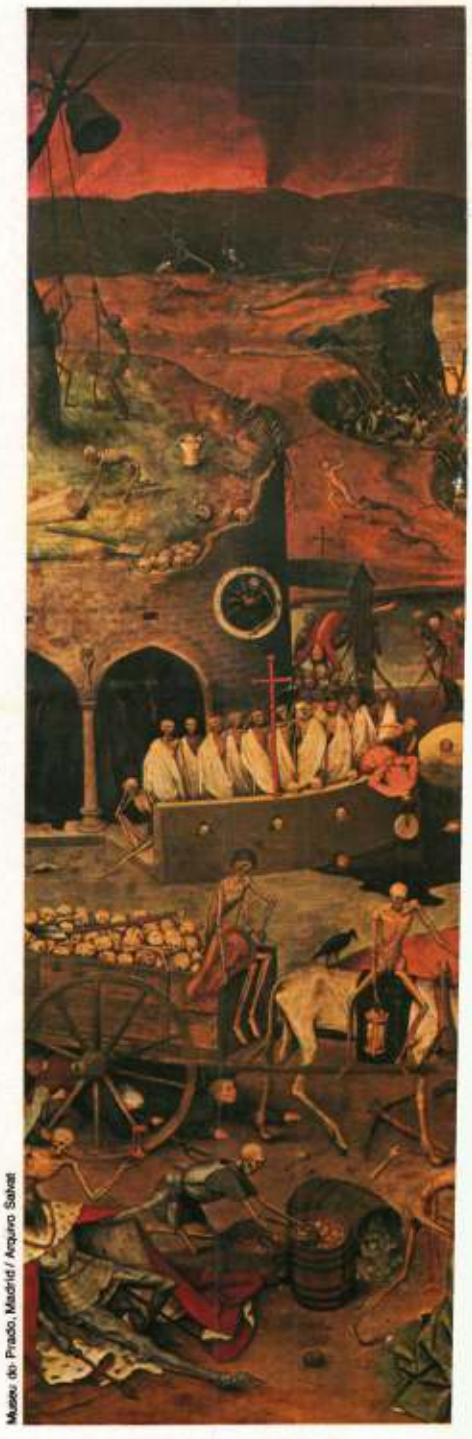
A primeira e a mais importante destas obras é o *Réquiem* ou *Grande Missa dos Mortos*. Derivada de uma encomenda oficial, ficou como pradigma do sentido romântico-terrífico da morte. Em geral, compara-se este *Réquiem* com o de Mozart, Verdi e Fauré, quando se procura reconhecer a sociedade que iluminou cada uma destas obras. Enquanto em Mozart se encontra resignação individual, em Verdi uma dialética dramática com a morte e em Fauré a esperança coletiva dos humildes, em Berlioz transparece o fatalismo do Juízo Final. O terror feito espetáculo que se manifesta violentamente no *Tuba mirum* nasce do fascínio exercido pela morte: suas serão as glórias e as misérias, os indivíduos e as massas. Berlioz dedica-lhe uma cerimônia que nada tem já que ver com o ritual compassivo da missa de defuntos, embora utilize o seu texto. É esta a «grande missa de *todos* os mortos».

Trata-se, portanto, do espetáculo do triunfo inexorável da morte no quadro grandioso de uma igreja ressoante. Berlioz requereu o seguinte efetivo para a orquestra principal: 50 violinos, 20 violetas, 20 violoncelos, 18 contrabaixos, 2 oboés, 4 flautas, 2 cornes-ingleses, 4 clarinetes, 8 fagotes, 12 trompas, 16 timbales, 2 bombos, 4 gongos e 10 pratos. Além disso, dispôs quatro orquestras de metais nos ângulos da grande nave dos Inválidos, as quais integravam 4 cornetas, 8 trombetas, 4 trombetas baixas, 16 trombones e 6 tubas. O coro tem de ser numeroso e muito poderoso para se conseguir fazer ouvir durante a avalancha orquestral do *Tuba mirum;* no *Sanctus,* intervém um tenor solista. Não obstante, e apesar de todo o aparato descrito, o *Réquiem* é uma obra refinada. Nele, o desejo de produzir um grande efeito não é nunca gratuito. A maioria das suas páginas é fruto de um trabalho minucioso e sutil. Os efeitos são calculados de acordo com as possibilidades acústicas do local para que a obra foi pensada. A imaginação de Berlioz transborda em milhares de jogos tímbricos que ainda hoje causam assombro. No seu próprio funeral, desta *Grande Missa* só se interpretou o *Hostias;* em contrapartida, ouviu-se na íntegra o acadêmico *Réquiem* de Cherubini.

O *Te Deum* foi composto doze anos depois do *Réquiem,* embora a sua estréia só se tenha realizado em 1855. Escrito também para uma orquestra muito aumen-



H. Roger Viollet



Museu do Prado, Madrid / Arquivo Salvat

Em cima, quadro de Pieter Brueghel-o-Velho (1525-1569) intitulado O Triunfo da Morte, *obra que, tal como o* Réquiem *ou* Grande Missa dos Mortos, *de Berlioz, tem um caráter apocalíptico e contém uma referência ao Juízo Final e ao triunfo definitivo da morte.*

À esquerda, manuscrito autógrafo da Grande Missa dos Mortos, *de Berlioz, composta por encomenda do ministro do Interior francês e estreada em 5 de dezembro de 1837, nos Inválidos, lugar adequado à circunstância pela sua grandiosidade em consonância com a obra.*

tada — ainda que sem a «estereofonia» do *Réquiem*—, mais órgão, três coros e tenor solista, resume a estética de Berlioz: grandiloqüência e sutileza, grandes efeitos e refinamento, agnosticismo e temor da morte, massificação orquestral e tratamento tímbrico dos instrumentos, exaltação e desespero. Tal como o *Réquiem,* evidencia as relações estilísticas, de natureza plástica, musical ou literária de uma época, existentes entre Delacroix, Berlioz e Edgar Allan Poe: por um lado, sujeição a um certo realismo pragmático e mercantil — daí os louvores a heróis de pacotilha como Napoleão III; por outro, a mais poética fantasia, onde os atos humanos se justificam não por obediência a regras morais, mas sim pelo seu resultado estético. O sórdido clima moral — ar viciado de catacumbas — de *O barril de «amontillado»* ilumina-se com o brilho da soberba arte literária trabalhada por Poe. Com Berlioz, sucede algo semelhante.

Menor que o *Réquiem,* o *Te Deum* não fica atrás dele em majestade, podendo inclusivamente ser mais valorizado como obra mais equilibrada e eficaz. Em geral, é executado sem o prelúdio e a marcha instrumentais que Berlioz empregou na cerimônia oficial. Utiliza processos arcaicos juntamente com outros modernos e ousados — por exemplo, o curioso acompanhamento de cornetas e trombones a par do coro de mulheres em *Te ergo quaesumus* —, além de revelar um grande domínio da fuga. A «idéia-fixa» deu lugar aqui a uma espécie de célula rítmica (semínima, colcheia, colcheia) que se move em sentido descendente num intervalo de terceira, e que identificamos com a noção de prece, claramente definível em muitos momentos da obra, a que confere unidade temática e espiritual. A última destas composições, a trilogia sacra *A Infância de Cristo,* constitui uma tentativa séria de renovação do oratório e contém o germe das grandes obras de Liszt *(Christus, A Lenda de Santa Isabel)* e de Franck *(As Bem-Aventuranças).* Acima de tudo, surpreende pela sua austeridade sonora, com a orquestração reduzida a cordas e madeiras normais, duas trompas e breves intervenções dos trombones e do

Galeria Doria, Roma / Arquivo Salvat

Em cima, quadro intitulado O Repouso na Fuga para o Egito, *da autoria de Caravaggio (1573-1610), que ilustra uma das cenas da segunda parte («A fuga para o Egito») da trilogia sacra* A Infância de Cristo, *escrita por Berlioz entre 1850 e 1854. As outras duas partes que a constituem são: «O sonho de Herodes» e «A chegada a Sais». A obra, escrita para orquestra, solistas e coro, foi estreada em Paris, em 10 de dezembro de 1854, na sala Herz, e obteve um grande êxito junto da crítica e do público.*

timbale. Quase se pode falar de música de câmara ou, pelo menos, de um exercício que denota um extraordinário domínio dos meios expressivos. Os primeiros esboços, que ascendem a 1850, concretizam-se na celebérrima «Fuga para o Egito», que constitui a segunda parte da trilogia. O génio mordaz de Berlioz levou-o a estrear este fragmento como se fosse da autoria de um antigo (e imaginário) mestre de capela do século XVII, Pierre Ducré. O êxito foi imenso e a primeira audição da obra completa, em dezembro de 1854 («O sonho de Herodes», «A fuga para o Egito» e «A chegada a Sais»), ficou assinalada como um dos maiores triunfos de Berlioz, que era também o autor do magnífico texto.

A ação descreve a decisão de Herodes que conduziu à matança dos inocentes, o aviso dos anjos à Sagrada Família, a fuga desta para o Egito e o acolhimento que lhe foi dispensado por outra família ismaelita. O tríptico termina com a evocação, pelo narrador, da vida e obra posterior de Cristo e com a prece de um coro místico que expressa o êxtase perante o mistério da Redenção. Têm partes individuais Herodes, Polidoro, um centurião, a Virgem Maria, S. José e o pai de família. A escrita, inspirada, ajusta-se perfeitamente à natureza do tema. A primeira parte contém uma verdadeira personagem, a de Herodes, devorada pelo medo, a solidão e a angústia. A sua ária *Toujours ce rêve!* é uma das mais dramáticas e ricas no campo psicológico de toda a produção de Berlioz. Não obstante, «A fuga para o Egito», com o seu coro de pastores, a belíssima ária para tenor *Les pélerins étant venus* e o místico *Aleluia!* das vozes celestiais, conserva toda a frescura de uma inspiração superior, toda a profundidade de um sentimento humanístico. Hoje, esta inexprimível fuga evoca o sentimento físico e moral da inocência de todos os que sofrem a perseguição dos poderosos.

Ciclos e cantatas profanos

Em 1829, Berlioz esteve quase a ganhar o Prêmio de Roma graças à cantata dramática *A Morte de Cleópatra*, com texto de Vieillard. Nas suas *Memórias* conta a conversa que teve com Boieldieu, membro do júri que dizia encontrar-se submerso em dúvidas pela ousada harmonização da obra.

Este tipo de cantata para uma voz e orquestra havia sido cultivado no século XVIII. No entanto, Berlioz imprimiu ao que nascera como peça académica de circunstância um sentido de progressão cerimonial em direção à morte, que tinha de assustar homens formados na velha e recatada escola. A composição permaneceu inédita em vida de Berlioz e ainda hoje, quando é interpretada por uma voz de *mezzo* timbrada e mórbida, possui uma vitalidade e convicção comovedoras.

Nesta página inicia-se a bela série de grandes cenas fúnebres de Berlioz, domínio em que não foi suplantado.

A coleção *Noites de Verão* obedece a outra fonte de inspiração. As seis canções que a compoem — *Poesia Pastoril, O Espectro da Rosa, Ausência, Nas Lagoas, No Cemitério* e *Ilha Desconhecida* — foram escritas originalmente, em 1832, para voz e piano, sobre textos de Théophile Gautier. Em 1843, Berlioz orquestrou *Ausência* e, em 1856, as restantes. Apesar da unidade do texto, não se pode falar neste caso de ciclo, como os escritos por Schubert — *A Bela Moleira, Viagem de Inverno* — ou por Schumann — *Amor de Poeta* —, tal como também não se podem considerar *lieder* as canções de Berlioz. *Noites de Verão,* com a sua orquestração elaborada e decorativa e o seu cálido sensualismo, pode parecer uma corrente entrelaçada de árias de ópera, que surpreendem pelas suas modulações enarmônicas, pelas progressões e por algumas resoluções que quase tocam o grotesco.

Tristia reúne três composições de diferentes épocas e origens, relacionadas com o tema da melancolia que a proximidade da morte provoca naqueles que a sentem passar a seu lado, para levar os entes queridos. *Meditação Religiosa* baseia-se num poema de Thomas Moore; foi composta em Roma no verão de 1831 e revista em 1849, para coro misto e orquestra. Possui a intensidade sofredora que se encontra amiúde nas páginas mais estáticas de Berlioz.

A Morte de Ofélia, escrita inicialmente para voz e piano, foi reelaborada para orquestra e coro feminino em 1848, em Londres. A partitura, frágil como a razão perdida de Ofélia, impregna de resignação uma cena ternamente lírica, em que a morte vem, sem violência, tornar definitivamente seu aquele corpo cuja mente já antes tomara.

Marcha Fúnebre para a Última Cena de Hamlet é um autêntico poema sinfônico estruturado sobre a constante progressão do ritmo de marcha em direção a um clímax de dor e desespero. O coro, utilizado instrumentalmente, pronuncia uma única sílaba, «ah!», umas vezes como um rugido, outras como um leve suspiro que se desvanece nos cantos recônditos da memória. Nesse ano de 1848, pouco tempo depois do seu regresso de Londres, *morreu o pai de Berlioz,* aquele médico que aproximou o filho dos clássicos e, embora lutando com o desejo de fazer dele seu sucessor, consentiu que se consagrasse à sua vocação de músico. A grandeza viril e obstinada desta «marcha para o silêncio» contrasta com a delicada feminilidade da «pobre Ofélia». Berlioz enterrava, com o corpo de seu pai, todas as ilusões da infância. É terrível o fragor da orquestra quando a morte afoga a pulsação da vida e da música. O que se segue — «o resto é silêncio» — são voltas da vida, lamentos esfarrapados, o *rigor mortis* do corpo musical. A *Marcha Fúnebre* é digna de Shakespeare e talvez seja esse o melhor elogio que se pode fazer da enigmática partitura.

Contudo, a obra mais importante que pode, de certo modo, ser incluída neste grupo é a lenda dramática *A Danação de Fausto.* O seu processo de amadurecimento, depois das prematuras *Oito Cenas,* foi demorado. A partitura final compreende

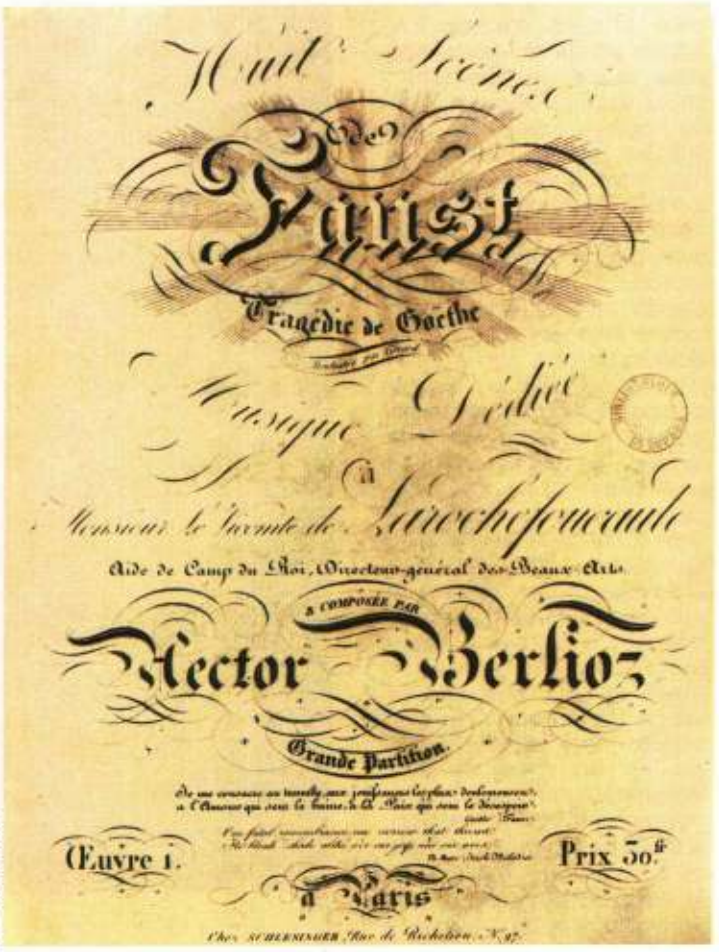
E. Lessing / Magnum - Jardoya

Em cima, retrato de Hector Berlioz, pintado por Gustave Courbet (1819-1877) cerca de 1850, época de crise para o compositor devido à morte de sua irmã Nancy, à partida de seu filho Louis e à rejeição de que foi alvo o seu Te Deum, *escrito por ocasião da coroação de Napoleão III.*

Embaixo, pintura de Sir John Everest Millais (1829-1896), intitulada O Vale do Repouso Eterno. *Berlioz foi um compositor obcecado pelo tema da morte, que aparece em muitas das suas cantatas, como, por exemplo, em* A Morte de Cleópatra, A Morte de Ofélia *e a* Marcha Fúnebre para a Última Cena de Hamlet.

Salmer

The Bettmann Archive



Federico Arborio Mella

Em cima, caricatura de Berlioz, de autor desconhecido. À direita, capa das Oito Cenas de Fausto, *compostas por Berlioz em 1828 a partir da tradução do* Fausto, *de Goethe, efetuada por Gérard de Nerval e dedicadas ao visconde de La Rochefoucauld. Estas cenas constituem o núcleo inicial da ópera* A Danação de Fausto, *que Berlioz escreveu em 1846.*

quatro partes e dezanove cenas. Aqui, como em nenhuma outra obra de Berlioz, pode falar-se de seqüencias cinematográficas. As cenas têm notas descritivas ou dramáticas e, se é claro que *A Danação de Fausto* não é uma ópera, também é evidente que não se trata de uma cantata de concerto. O elemento plástico predomina nesta música: a «marcha húngara», que transmite o vigor marcial da passagem de um exército; o tumulto rufião da taberna de Auerbach; o sonho de Fausto, com os sutis movimentos de dança de silfos e duendes; a despudorada serenata de Mefistófeles em frente da casa de Margarida; a cavalgada alucinante de Fausto e Mefistófeles em dois corcéis negros por entre espantosas aparições, até que se abre o abismo vomitando fogo e Fausto cai no centro do *Pandemonium,* onde se fala a «língua infernal» da confusão.

O mito de Fausto atraiu muitos compositores. Berlioz, com um instinto preciso da exigência dramática da partitura e fiel à sua temática cerimonial da morte, recorre aos escritores anteriores a Goethe e condena Fausto ao fogo eterno. É este o destino do homem: o inferno da sua luta, da sua solidão e do desespero definitivo. A «apoteose de Margarida», exigida por todos os tratamentos dados ao mito, soa como o último sarcasmo da tragédia. Margarida é um ideal que se esfuma quando chega a ser possuído. A fixação do ideal feminino como sonho, como mistério, perdura nesta obra apaixonante. O pecado de Fausto consiste em reduzir a cinzas o ideal, em fazer da mulher como arquétipo uma amante cotidiana. *A Danação de Fausto* exprime, como nenhuma outra obra do autor, a sua estética, psicologia e honestidade do seu pensamento. O que faz dela a partitura mais importante escrita sobre o mito é a implacável condenação de Fausto, o seu conseqüente e desconsolado pessimismo, pois a «apoteose de Margarida» não significa o «final feliz» de uma história convencional, mas sim a definitiva separação do masculino e do feminino.

Giraudon

Giraudon

Em cima, figurinos desenhados por Pinchon para a representação de A Danação de Fausto. *A obra, estreada em 6 de dezembro de 1846, em Paris, perante um público reduzido, foi acolhida friamente, o que causou uma nova decepção a Berlioz.*

Giraudon

À esquerda, uma das litografias feitas em 1828 pelo pintor Eugène Delacroix para o Fausto, *de Goethe. Esta obra, tão representativa do pensamento romântico, inspirou muitos músicos da época, entre os quais Wagner, Liszt e Berlioz.*

Coros e canções

Berlioz deixou no seu catálogo um número relativamente grande de composições para coro ou voz solista com diferentes acompanhamentos instrumentais, embora com predomínio do piano. Em nenhum caso se pode falar de *lied* e de ciclos, mas de canções diversas que vão da balada à peça de salão, passando pela canção patriótica, pelos coros festivos e pelas romanças. Em 1865, Berlioz publicou *33 Melodias,* coleção das peças vocais menores que considerava mais

À direita, caricatura de Gustave Doré, em que se vê Berlioz dirigindo um concerto no Jardim d'hiver de Paris. As obras corais de Berlioz têm o mesmo estilo monumental que caracteriza toda a sua produção, chegando, por vezes a utilizar coros de 8000 vozes.

Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

importantes. Embora sem caráter exaustivo, uma vez que este é um dos capítulos menos estudados da obra de Berlioz, acerca do qual faltam dados e edições, vamos salientar as peças mais notáveis.

O op. 1 contém a coleção *Oito Cenas de Fausto:* «Hino da Páscoa», «Aldeões sob as tílias», «Concerto de silfos», «Ecos de alegres camaradas (Canção da rata)», «Canção da pulga», «Balada do rei de Tule», «Romança de Margarida» e «Serenata de Mefistófeles». O seu maior interesse reside no fato de terem sido posteriormente integradas em *A Danação de Fausto.* Em 1829, Berlioz publicou, como op. 2, uma audaciosa peça coral, o *Bailado dos Espíritos,* mas como a retirou depois, esse número pertence hoje em dia a uma coleção de nove melodias, que têm em comum a utilização de adaptações de Thomas Moore. A coleção — mais tarde chamada *Irlanda,* em homenagem a Emmet, patriota irlandês que é o protagonista da *Elegia* — reúne trechos vocais e corais com estruturas e tratamentos muito diferentes. As peças corais são: «Canto guerreiro», «Canção báquica» e «Canto sagrado»; as vocais: «O por do Sol», «Helena», «A bela viajante», «A origem da harpa», «Adeus Bessy» e a já referida «Elegia», que tem sido louvada como uma das melhores canções de toda a literatura francesa. São também peças vocais: *A Cativa,* op. 12; *Le Trébuchet* e *O Pequeno Pastor Bretão,* do op. 13; *O Canto dos Bretões,* do mesmo op. 13, sobre um poema de Brizuex; *Zaida* e *O Caçador Dinamarquês,* do op. 16; *Vox Populi,* que reúne dois coros grandiloqüentes — «A ameaça dos francos» e o «Hino à França» — compostos em 1850 para a efémera Sociedade Filarmônica de Paris; uma adaptação de *A Marselhesa;* o fino coro infantil *Oração da Manhã,* inspirado no *Hino da Criança ao Despertar,* de Lamartine, poema que também atraiu Franz Liszt; os motetos *Veni Creator* e *Tantum Ergo* e a *Canção do Trem.*

Até mesmo neste domínio existe um campo propício à expansão da grandiloqüencia berlioziana. Citemos umas notas de Hugh Macdonald: «Em *O Templo Universal* passamos do nacional ao supranacional. Em 1860, um coro francês de 4000 elementos visitou o Palácio de Cristal de Sydenham, em Inglaterra, terminando a sua atuação com *God Save the Queen* ('Deus Salve a Rainha'). Um auditório de 15 000 pessoas respondeu, solenemene, de pé, entoando *A Marselhesa.* Dado o êxito do espetáculo, programou-se uma segunda visita para 1861, tendo Berlioz composto para esse fim uma obra originalmente concebida para um coro duplo de oito mil vozes, cantando um em inglês e a outra metade em francês. A tradução destinada ao primeiro coro não chegou a realizar-se, a visita nunca se materializou e a representação unilateral da obra — apenas em francês —, projetada para 1862, teve de ser suspensa quando faltavam só algumas semanas para o concerto. Por fim, Berlioz decidiu suprimir o acompanhamento de órgão e fundiu os dois coros num único para a Exposição de 1867.» Fantástico século XIX, capaz de reunir 8000 cidadãos para cantarem em coro. Como se mobilizaria e se instalaria e alimentaria esse exército de 4000 membros do coro que invadiu a Inglaterra?

As óperas

O catálogo de Berlioz só

179

Giraudon

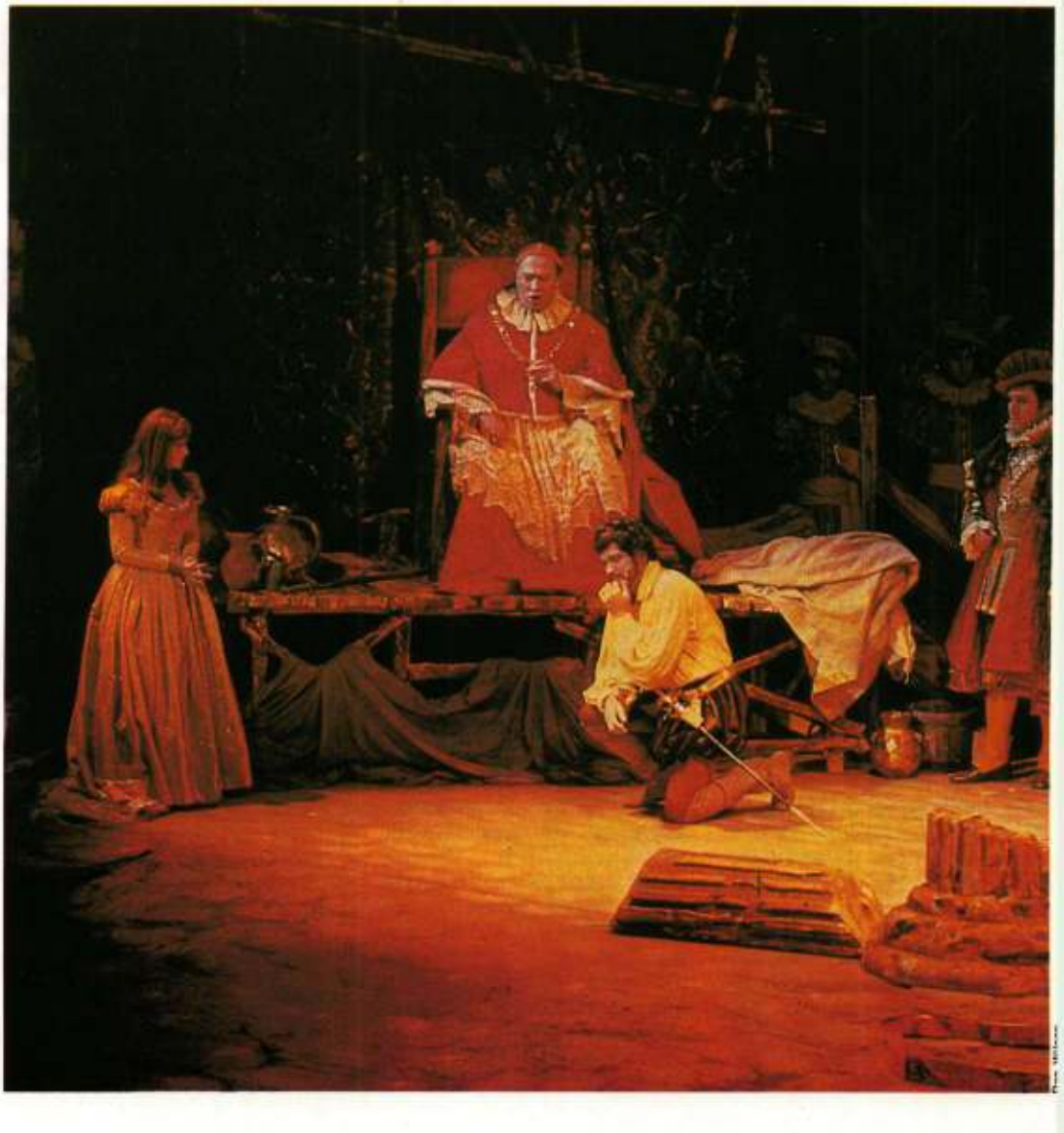
Giraudon

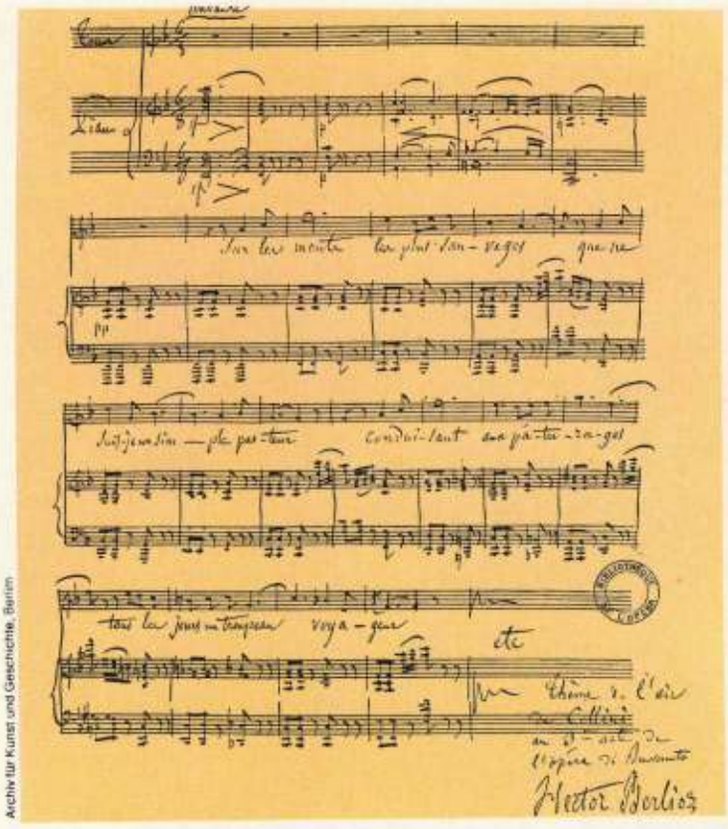
À esquerda e em cima, dois desenhos feitos por Lormier para o guarda-roupa da ópera de Berlioz Benvenuto Cellini. *O desenho da esquerda representa um saltimbanco e o de cima o papa.*

va a ópera acima do mero *divertimento* de uma classe social, possui grande valor como antecedente de *Tannhäuser*, de *Lohengrin* e até de *Os Mestres Cantores* e vai prolongar a sua influência até ao *Palestrina*, de Pfitzner — encerra uma das explicações do seu estrondoso fracasso em 1838.

Beatriz e Benedito é um texto de Berlioz sobre a comédia de Shakespeare *Muito Barulho por Nada, («Much ado About Nothing»)* adaptada de modo a conservar exclusivamente o lado festivo da sua natureza. Escrita e orquestrada de uma maneira original, contém números musicais que se vão entrelaçando graças a um picante e engenhoso discurso falado. Conta as curiosas aventuras amorosas de Beatriz, sobrinha do governador de Messina, e do oficial Benedito, e as suas relações furtivas, que, felizmente, terminam num casamento estável. Mozart e

contém três óperas, uma vez que *Estela* foi queimada, *Os Juízes Francos* ficou por concluir e os outros projetos foram abandonados. *Benvenuto Cellini*, drama em três atos, com texto de Wailly e Barbier, caiu rotundamente no dia da estréia e esse malogro cortou o que poderia ter sido uma importante carreira no campo da ópera. Em certa medida, é a mais original das três produções. Tem-se acertadamente visto nesta obra a sobreposição de três planos dramáticos: um quadro geral popular e heterogêneo, uma intriga de comédia amorosa de enredo e uma meditação — autobiográfica — sobre o *rôle* do artista numa sociedade organizada sob o poder religioso, político e económico. Este último aspecto — o mais importante, porque ele-



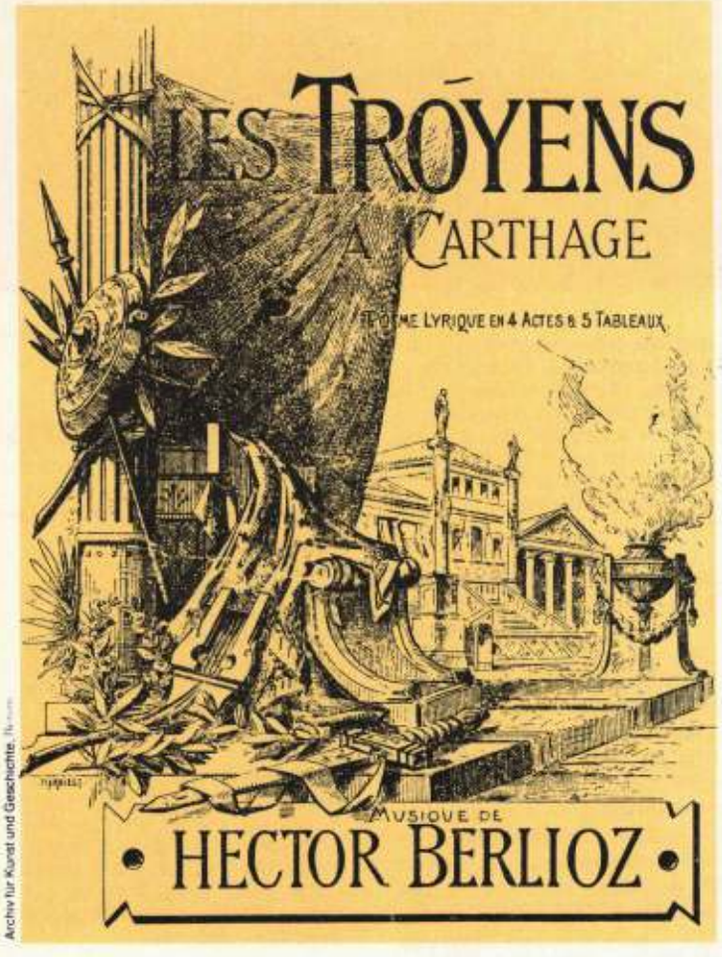
Cena da ópera de Berlioz Benvenuto Cellini, *numa representação efetuada no Convent Garden em 1970. Esta obra semi-séria, escrita originalmente para a ópera cômica, foi estreada na Ópera de Paris, em 10 de setembro de 1838. Para a sua reposição em Weimar, em 1852, Berlioz quis atenuar as deficiências do libreto introduzindo algumas modificações, mas não conseguiu melhorar a versão de 1838.*

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima, capa de Beatriz e Benedito, *ópera em dois atos de Berlioz baseada na comédia de Shakespeare* Much Ado about Nothing *(«Muito Barulho por Nada»). À esquerda, página autógrafa pertencente ao terceiro ato da ópera* Benvenutto Cellini.

Rossini brilham por detrás da partitura, que é também uma antecipação da filosofia madura e bonacheirona do *Falstaff*, de Verdi. Esta obra surpreende-nos na biografia de Berlioz, pois foi escrita no final da sua dolorosa velhice.

Por último, *Os Troianos*, obra monumental e a mais infeliz de todas as suas produções, é a prova visível de como Berlioz estava acima da sociedade e de como essa sociedade defendeu cegamente a mediocridade do próprio gosto musical. *Os Troianos* é uma «grande ópera», o expoente máximo desse gênero especificamente francês que consagrou um autor tão prosaico como Meyerbeer. Por certo se notarão nela algumas influências de Mozart e sobretudo de Gluck, bem como da ópera mitológica do século XVIII, mas numa escala tão vasta que só se pode falar de uma autêntica «grande ópera trágica». O texto, do próprio Berlioz, permite o desenho de um soberbo fresco, que combina a riqueza psicológica das personagens e o seu trágico destino com a grandiosidade de cenas de conjunto admiráveis. O quadro sinfônico-coral intitulado «Caçada real e tempestade», que possui a inspiração de uma coreografia pictórica, constitui um perfeito poema sinfônico onde se fundem, com todo o esplendor romântico da orquestração berlioziana as «pastorais» de Gluck e de Beethoven. O duo de amor de Dido e Eneias conserva a beleza tátil e carnal da «Cena de amor» de Romeu e Julieta. A cena do suicídio de Dido recupera a pompa da *Marcha Fúnebre para a Última Cena de Hamlet*. O final, com a visão de Roma, tem uma transcendência histórica cultural — apesar da relativa qualidade musical da «Marcha troiana» — de inegável importância. No Kobbé, podemos encontrar este comentário de Donald Grout: «*Os Troianos* é a mais importante ópera francesa do século XIX, a obra-prima de um dos maiores compositores que a França teve, a contrapartida latina do teutônico *Anel*, de Wagner. Em termos históricos, o seu estranho destino só pode ser comparado ao esquecimento a que foi votada, durante mais de um século, a *Paixão segundo S. Mateus*, de Bach.»



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

Em cima, cartaz executado por ocasião da estréia da ópera Os Troianos, *de Berlioz, em 4 de novembro de 1863, no Teatro Lírico de Paris. Apenas foi representada a segunda parte da ópera, intitulada* Os Troianos em Cartago, *muito transformada e mutilada pelos profundos cortes que sofreu.*

Há que perguntar como Grout: qual a causa deste incompreensível destino? Há razões na personalidade de Berlioz que justifiquem o longo silêncio que caiu sobre as suas óperas? Trata-se de obras inconsistentes ou imperfeitas? De modo algum. Como Wagner fez notar a Liszt, é verdade que o poeta Berlioz se submeteu ao músico, que por sua vez ordenou que o poeta se dedicasse à tarefa menor de adaptar Goethe ou Shakespeare. Uma das principais características de *A Infância de Cristo* é precisamente a delicadeza poética do texto, onde a fantasia de Berlioz corre livremente sem se deixar esmagar pela grandeza literária daqueles escritores. Também é certo que a imaginação de Berlioz — como Boulez sublinhou — não conseguiu criar uma dramaturgia original. No campo dramático, Berlioz não pode colocar-se ao lado de Wagner e Verdi, mas não seria justo separar a sua obra dos condicionalismos sociais que não só a limitaram como até a amordaçaram. A vontade de Wagner veio a merecer, por fim, a resposta de todo um povo. Berlioz combateu contra forças que se deleitavam com a decadência. As possi-

Reg Wilson

Cena da ópera de Berlioz Os Troianos, *numa versão apresentada no Covent Garden de Londres. Berlioz iniciou a sua composição em 1856, a pedido da princesa Sayn-Wittgenstein, amante de Liszt. O libreto, que ele próprio escreveu, baseou-se em* A Eneida, *de Virgílio. Dividida em cinco atos, o primeiro e o segundo contam a tragédia de Cassandra em Tróia; o terceiro, quarto e quinto, a de Dido em Cartago.*

bilidades atuais dos teatros de ópera modernos permitem avaliar se as óperas de Berlioz podem passar a fazer parte do grande repertório ou se continuarão na reserva das raridades, a que se limpa o pó de tempos a tempos. Berlioz ainda pode ganhar a batalha que perdeu no dia 1 de setembro de 1838, se não falharem as vozes — Eneias quase requer um tenor heróico, espécie praticamente extinta — nem a imaginação dos produtores.

Miscelânea

Para finalizar, podemos reunir num conjunto heterogêneo as composições orquestrais retiradas da obra-mãe — *Romeu e Julieta, A Danação, Os Troianos* — e algumas peças menores ou de circunstância — a romança para violino e orquestra *Sonho e Capricho,* o *Hino à Elevação* e outras obras para harmônio — e paráfrases de outros compositores, como o conhecidíssimo *Convite à Valsa,* arranjado e orquestrado por Berlioz em 1841 sobre temas originais de Weber. Esta maravilhosa composição alcançou grande fama por ter sido incluída nas coreografias dos bailados russos de Diaghilef com o título *O Espectro da Rosa.*

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonias

Sinfonia Fantástica («Episódio da vida de um artista») (1830) ● *Harold na Itália,* sinfonia para violeta (1834) ● *Romeu e Julieta,* sinfonia dramática (1839) ● *Sinfonia Fúnebre e Triunfal* (1840).

Aberturas

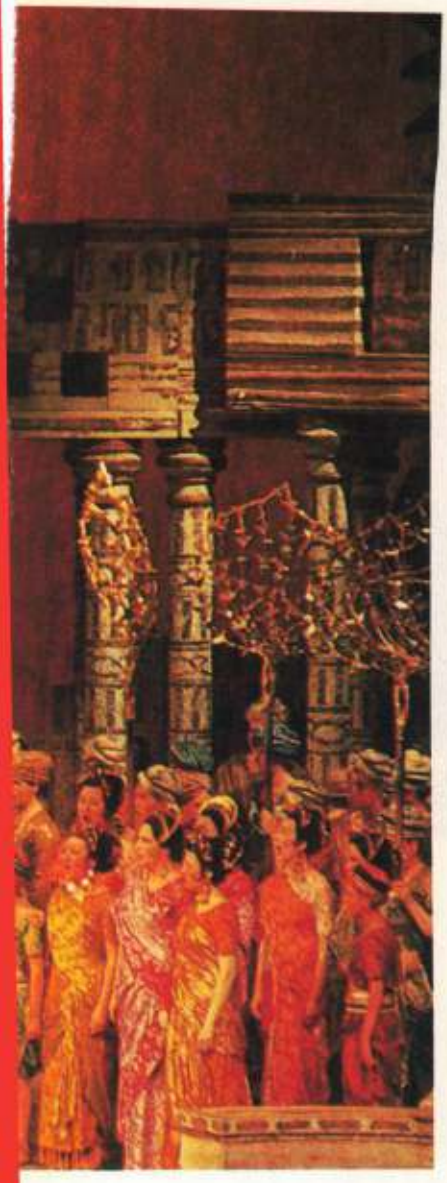
Os Juizes Francos (1826) ● *Waverley* (1827) ● *O Rei Lear* (1831) ● *Rob-Roy* (1832) ● *O Carnaval Romano* (1844) ● *O Corsário* (1831-1851) ● *Benvenuto Cellini* (1834-1838) ● *Os Troianos em Cartago* (1856-1859) ● *Beatriz e Benedito* (1860-1862).

Outras

Sonho e Capricho, romança para violino e orquestra (1836-1838) ● Arranjos de obras de outros compositores, entre elas de *O Convite à Valsa,* de Weber (1841).

OBRA VOCAL E CORAL

Nove Melodias para uma e duas vozes e para coro com piano (entre elas *Elegia*) (1825-1830) ● *A Cativa* (três versões: canto e piano; canto, piano e violoncelo; canto e orquestra) (1830) ● *O Cinco de Maio,* para baixo, coro e orquestra (1831) ● *As Noites de Verão,* seis canções para canto e piano, posteriormente orquestradas (1832) ● *Fleur des Landes,* para canto e piano (1850) ● *Feuillets d'Album,* para canto e piano, com castanholas ● *Sara la baigneuse,* balada para três coros com orquestra (1834) ● *Vox Populi,* para coros e orquestra (1850) ● *Tristia* (1831-1852): 1. *Meditação Religiosa,* para coro de seis vozes, violino, violoncelo e piano 2. *A Morte de Ofélia,* balada com piano; 3. *Marcha Fúnebre para a Última*



Entre as composições de Berlioz figuram também alguns arranjos de obras de outros músicos, sendo de salientar a orquestração de O Convite à Valsa, *de Weber, escrito originalmente para piano, popularizada pelos bailados russos com o nome de* O Espectro da Rosa. *À direita, o bailarino Vaclav Nijinski interpretando essa obra.*

A. P. Novosti

Embaixo, desenho que representa o concerto dado por Berlioz, em janeiro de 1845, no Cirque Olympique, situado nos Campos Elísios de Paris. A orquestra era constituída por 1022 músicos vindos de diferentes pontos da França; foram interpretadas obras de Berlioz, Meyerbeer, Beethoven, Weber, Mendelssohn e Gluck. O êxito foi total.

Cena de Hamlet, para coro e orquestra ● *Oito Cenas de Fausto*, cantata (1828) ● *Grande Missa dos Mortos («Requiem»)* (1837) ● *A Danação de Fausto*, para solistas, coros e orquestra (1846) ● *Te Deum*, para três coros, órgão e orquestra (1849) ● *Lélio* ou *Le Retour à la Vie*, monodrama lírico (1827 e seg.) ● *A Infância de Cristo*, trilogia sacra (1850-1854) ● *L'Impériale*, cantata para dois coros e orquestra (1855) ● *O Templo Universal*, para dois coros e orquestra (1861) ● *Ressurrexit* (1824-1825) ● 2 motetos: *Tantum Ergo* e *Veni Creator* ● *Hino para a Consagração do Novo Tabernáculo*, para coro a três vozes (1859) ● *A Morte de Orfeu*, cantata (1827) ● *Cleópatra*, cantata (1829) ● *Sardanápalo*, cantata (1830).

Ópera

Benvenuto Cellini, ópera em dois atos (1836-1838) ● *Os Troianos*, ópera em duas partes (1855-1858): 1. *A Tomada de Tróia*; 2. *Os Troianos em Cartago* ● *Beatriz e Benedito*, ópera cômica em dois atos (1860-1862).

Mary Evans Picture Library

Perfil biográfico

Capítulo 20

Felix Mendelssohn--Bartholdy

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy nasceu em Hamburgo, em 3 de fevereiro de 1809, de família judia por ambos os lados, paterno e materno. Era filho do banqueiro Abraham Mendelssohn (1776-1835) e neto do filósofo Moses Mendelssohn (1729-1886), amigo e colaborador de Lessing. Além das obras que deixou como pensador, Moses traduziu para alemão vários livros sagrados: o *Pentateuco*, alguns salmos e o *Cântico dos Cânticos*. Teve seis filhos, três varões (entre eles Abraham) e três mulheres. Sua filha Dorotea casou em segundas núpcias com Friedrich Schlegel e desempenhou um papel notável no movimento romântico alemão. A mãe do compositor foi Lea Salomon (1777-1842), mulher de uma beleza austera que era também filha de um banqueiro de Berlim. Lea soube criar um ambiente de qualidade em sua casa, que era freqüentada por amigos verdadeiros ou por pessoas de grande valor em diferentes campos. Ambos os cônjuges eram instruídos, tinham um gosto profundo pelas artes e atribuíram uma enorme importância à educação e ao desenvolvimento dos dons dos filhos. Os Mendelssohn constituíram uma família-modelo, dentro dos limites inerentes ao sistema patriarcal vigente na época — sobretudo nas famílias de origem judaica — e os seus membros eram muito unidos, vivendo num clima de paz e simplicidade.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima, no canto superior direito, óleo de Carl Begas, em que se vê Mendelssohn, aos 12 anos. Embaixo, da esquerda para a direita, retratos de seu pai, de suas irmãs Rebekka e Fanny e de sua mãe, todos da autoria de Wilhelm Hensel. À esquerda, Moses Mendelssohn, avô do compositor e filósofo, segundo uma gravura feita por Gotthard em 1786.

Podem seguir-se as origens da família Mendelssohn até ao século XIII. Entre os seus antepassados destacam-se o filósofo e teólogo R. Moses Isserles, que viveu em pleno século XVI, e notáveis rabinos e juristas estabelecidos na Alemanha, Polônia e Itália. Pelo lado materno, sua tia-avó Sarah Itzig (1761-1854) foi a discípula predileta de Wilhelm Friedemann Bach, filho mais velho de Johnn Sebastian.

Ao contrário de seu avô Moses, que ainda tentou conciliar o iluminismo com a tradição judaica, os pais de Mendelssohn pertenciam já à aristocracia de judeus alemães e sentiam-se identificados com a sua classe e país. Após uma longa estada em Paris, como empregado da Casa Fould, Abraham Mendelssohn regressou à Alemanha em 1804 e associou-se com o irmão Joseph num negócio bancário, que chegou a ser um dos estabelecimentos de crédito de maior prestígio da Europa. Depois de se casar com Lea, instalou-se em Hamburgo até ao verão de 1811, altura em que a

família se mudou definitivamente para Berlim, perante a necessidade de encerrar o banco que os irmãos Mendelssohn possuíam, devido às pressões político-econômicas por parte dos agentes de Napoleão. O casal Mendelssohn teve quatro filhos: Fanny Caecilie (1805-1847), Felix (1809-1847), Rebekka (1811-1858) e Paul (1813-1874).

Do judaísmo ao protestantismo

Os nomes dos três primeiros descendentes denotam uma mistura dos elementos alemães com outros característicos do judaísmo, enquanto o do filho mais novo testemunha já que a família optara pela religião protestante, que era a oficial da Prússia. As quatro crianças foram batizadas e educadas no protestantismo por decisão paterna, para a qual muito contribuiu um irmão de Lea, Jakob Salomon Bartholdy, cujo apelido os Mendelssohn incorporaram no seu, passando a chamar-se Mendelssohn-Bartholdy, para se distinguirem dos outros ramos da família. Foi Jakob que aconselhou o cunhado a tomar ambas as decisões: «É justo mantermo-nos fiéis a qualquer religião perseguida e até impô-la aos filhos, como um martírio, enquanto acreditamos firmemente que é a única capaz de nos salvar; mas, quando essa crença se esvai, é bárbaro e desumano impô-la às pessoas que amamos, como um sacrifício inútil e doloroso [...] Aconselho-te também a adotar, a partir de agora, o nome de Bartholdy, que, juntamente com o teu, poderia servir para distinguir os teus herdeiros dos outros Mendelssohn. Isso causar-me-ia uma alegria especial, pois o nome de Bartholdy fará reviver a recordação da minha pessoa junto de vós. O ato nada tem de extraordinário. Em França e noutros países, alguns indivíduos acrescentam ao seu nome o apelido da mulher, a fim de evitar que se confundam os vários ramos de uma mesma família.» Para Abraham, homem de sólida formação, a mudança de religião aos 46 anos, idade com que se batizou, não teve conseqüências graves. Era um homem muito honesto, como prova uma carta de apresentação que o compositor C. F. Zelter escreveu a Goethe: «Recebei Abraham Mendelssohn. É um dos raros homens que, nestes dias difíceis, conseguiram chegar a ser ricos sem manchar a consciência.»

Os anos de aprendizagem

Como todos os irmãos, Felix foi educado na tradição liberal do humanismo alemão e a sua fé em Cristo

Embaixo, gravura em que se vê Mendelssohn, ainda criança, regendo. Desde muito novo demonstrou possuir extraordinários dons musicais.

Archiv für Kunst und Geschichte

À esquerda, retrato de Carl Friedrich Zelter (1758-1832) realizado por Carl Begas. Zelter não era um grande compositor, mas sim um excelente pedagogo, fundador da Singakademie de Berlim, de várias escolas de música e de uma instituição coral popular, o Liedertafel.

Felix Mendelssohn, que vemos tocando piano num desenho feito cerca de 1820, teve vários professores de música; Zelter foi o que maior influência exerceu sobre ele, transmitindo-lhe a sua paixão por Bach.

cimentava-se na teologia de Schleiermacher. Mas, apesar de se sentir inteiramente alemão, o compositor orgulhava-se da sua origem judia, o que o levou muitas vezes a identificar-se com o destino dos judeus europeus do seu tempo. Esta dualidade manteve-se ao longo de toda a vida e colocou-o numa situação ambígua, sobretudo no que se refere à criação de obras religiosas. Felix não foi o único membro da família extraordinariamente dotado para a música; também a irmã mais velha, Fanny, a quem em casa chamavam Zippora, tinha uma grande aptidão musical. A mãe dizia que nascera com dedos «capazes de tocar todo o tipo de fugas». Neste aspecto, Fanny foi vítima da posição patriarcal de Abraham, que achava que, pelo fato de ser mulher, a filha necessitava apenas de uma formação musical tradicional, muito diferente da que teria requerido se fosse um homem e pretendesse dedicar-se à música como profissão. Nem mesmo a grande facilidade que demonstrara ao tocar, aos 11 anos, de memória e sem qualquer imperfeição, os 24 prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach conseguiu alterar a atitude paterna. A personalidade de Fanny exerceu uma grande influência sobre a de seu irmão Felix, de quem foi amiga e confidente, bem como, mais tarde, crítica impiedosa. Também Felix foi uma figura muito precoce no aspecto musical. Em criança, divertia-se a interpretar Bach e Händel ao piano, nos momentos livres, e a descobrir os menores erros de escrita ou de execução nas obras corais e sinfônicas, nas quais reconhecia imediatamente os intervalos e os acordes.

A disciplina espartana

O absolutismo de Abraham traduzia-se numa disciplina espartana e numa grande exigência em relação aos filhos, aos quais não permitia um único momento de ócio. Este hábito de labor constante foi apanágio da família Mendelssohn a um grau difícil de ultrapassar e Felix não conseguiu nunca libertar-se dele; a obsessão do trabalho contribuiu certamente para a sua morte prematura. Abraham Mendelssohn impôs sempre a seus filhos uma obediência total. Mas a verdade é que se, tal como os outros irmãos, Felix temia fortemente a severidade paterna, muito apreciava também a integridade e sabedoria do pai, a quem reconhecia sentido de humor e calor humano. As relações entre pai e filho não foram isentas de dificuldades, mas a admiração e reconhecimento da sua autoridade podem condensar-se nas palavras que escreveu Bauer, em 9 de dezembro de 1835, ano da morte do progenitor: «Não era apenas meu pai ... mas também meu mestre na arte e na vida.»

A exemplo do que acontecera com sua irmã Fanny, Felix teve as primeiras lições de piano com sua mãe Lea. Em 1816, Abraham e os dois filhos mais velhos instalaram-se em Paris, cidade que o pai conhecia muito bem e onde Felix foi aluno de Marie Bigot de Morogues, cujo nome de solteira era Kiéne. Na juventude estudara com Beethoven, que, como prova de afeto, tinha-lhe oferecido o manuscrito da sonata op. 53, *Appassionata*. De regresso a Berlim, Abraham Mendelssohn planejou sistematicamente a educação dos filhos, que não queria que freqüentassem uma escola pública. No fim do ano, Felix teve aulas de violino e violeta com Carl Wilhelm Nenninig, músico da orquestra de Ópera de Berlim, e, mais tarde, com o seu amigo Eduard Rietz. Em 1819, entrou para preceptor da família Wilhelm Ludwig Heyse, pai do poeta Paul Heyse. O velho Heyse, talvez recomendado por Humboldt, deu a Felix e a Fanny uma formação científica e ensinou-lhes grego e latim.

Aprofundou os estudos de piano com Ludwig Berger (1777-1839), discípulo de Muzio Clementi e grande intérprete de Beethoven. Graças a Berger,

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

O pai de Mendelssohn queria que a formação de seu filho fosse completa e, por isso, fê-lo estudar desenho com o paisagista Rösen. Mendelssohn chegou a dominar bastante bem a técnica da aguarela. À esquerda, a catedral de Durham, um dos quadros que pintou durante a viagem de estudo que fez a Inglaterra, em 1829.

Mendelssohn cedo começou a amar a música de Clementi e Beethoven. Estudou também teoria musical e depois composição com Carl Friedrich Zelter (1758-1832), velho amigo de seu pai. Sem a influência de Zelter, Felix não teria conhecido e admirado Johann Sebastian Bach desde tão novo. Convém recordar que Zelter organizara os arquivos musicais da Staatsbibliothek de Berlim, os mais ricos do mundo em manuscritos de Bach. Na realidade, Zelter foi o verdadeiro promotor do regresso à música Bach ocorrido no século XIX, depois de mais de meio século de esquecimento; já em 1807 promovera a execução de algumas cantatas e obras orquestrais de Bach na Ripienschule, que ele próprio fundara em Berlim. Em 1819, os irmãos Mendelssohn puderam ouvir, graças às suas interpretações, excertos das *Paixões segundo S. Mateus e segundo S. João*. A partir desse ano, Felix escreveu as suas primeiras composições musicais, muitas das quais se perderam. Em algumas das que se conservam encontram-se as seguintes inscrições. «H.d.m.» (*Hilf du mir*, «ajuda-me») e «L.E.G.G.» (*Lass es gelingen, Gott*, «faz que isto saia bem, ó Deus»).

Em 1820, Abraham convenceu-se dos extraordinários dons musicais do filho Felix e escreveu a seguinte frase numa carta à família: «A música talvez venha a ser para ele um ofício.» Isto, dito por um pai banqueiro, é excepcional. Para que a formação artística de Felix fosse mais completa, proporcionou-lhe aulas de desenho com o professor da Academia de Belas-Artes de Berlim, J.G. Rösen. Durante toda a vida, Felix pintou e desenhou muitíssimo bem; as suas aguarelas e esboços denotam uma grande sensibilidade no que se refere à cor e uma técnica avançada.

As primeiras composições

No Natal de 1820 deu a conhecer à família uma primeira e breve obra cênica: o *singspiel Die Soldatenliebschaft* («Amores de Soldado»), com texto do jovem médico Ludwig Casper, freqüentador assíduo de casa dos Mendelssohn. Um pouco mais tarde escreveu outra obra baseada no libreto de Eugene Scribe *Die beide Padagogen* («Os dois Preceptores»), verdadeira condenação da maneira brutal como a grande maioria dos professores rurais assustava os alunos.

Por esta altura, os pais levaram Felix e Fanny à ópera, onde assistiram a representações de Händel e de Gluck. No entanto, a ópera que mais o impressionou foi *Der Freischut* («O Caçador Furtivo»), de Karl Maria von Weber. Este compositor estabeleceu uma grande amizade com Abraham Mendelssohn e a sua influência na vocação profissional de Felix e na orientação estética da sua produção foi decisiva.

Em 1821, Zelter levou o seu aluno predileto à casa de Goethe, certamente com a intenção de surpreender

Archiv für Kunst und Geschichte

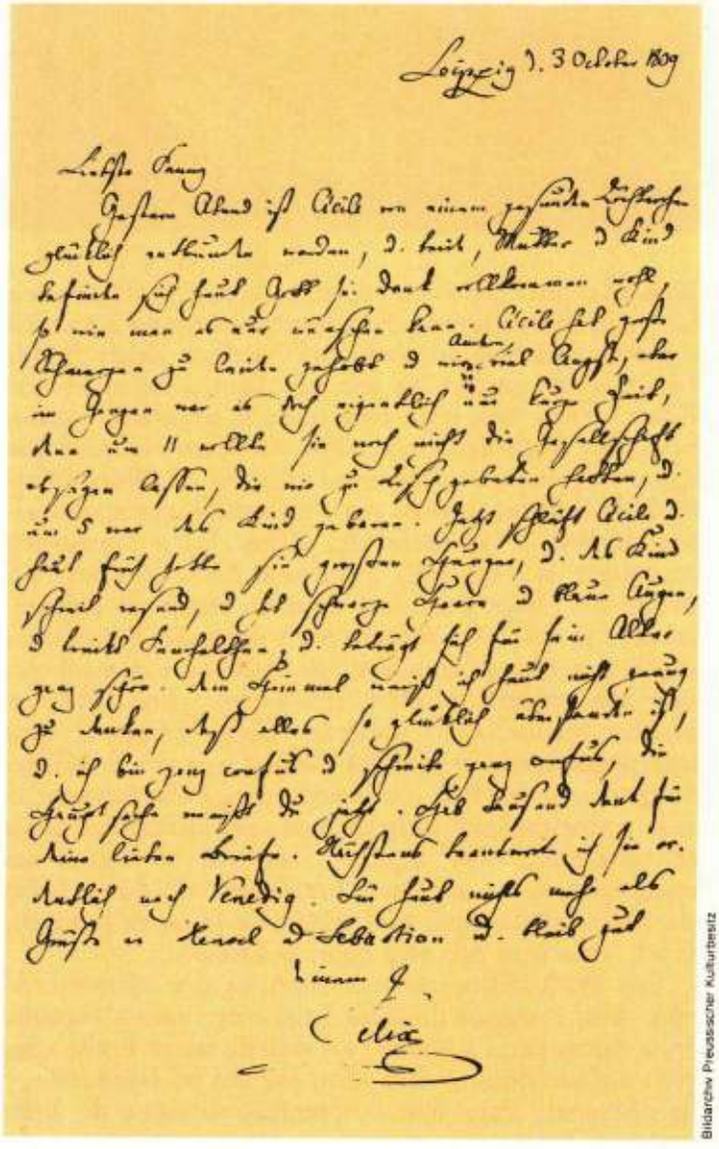
À esquerda, desenho em que se vê Mendelssohn tocando piano para Goethe, durante a sua estada em Weimar, em novembro de 1821.

Embaixo, retrato do músico Luigi Cherubini (1760-1842). Mendelssohn conheceu-o em 1825, durante uma viagem que fez a Paris com o pai.

Archiv für Kunst und Geschichte

o grande escritor. A influência de Zelter sobre Goethe no aspecto musical foi enorme, embora nem sempre acertada. Convém recordar que o músico berlinense foi a única amizade masculina do escritor. Goethe submetia a Zelter todas as partituras que os compositores lhe enviavam, na sua maioria sobre poemas dele. A sua opinião era determinante e muito contribuiu para o reduzido entusiasmo que Goethe demonstrou pelas obras nascentes de Beethoven, de Schubert e sobretudo de Berlioz. De casa de Goethe, Mendelssohn escreveu aos pais em 6 de dezembro de 1821: «Escutai todos e prestai atenção: no domingo vi Goethe, o sol de Weimar. Durante quase duas horas toquei fugas de Bach e improvisos na sua presença.» Alguns dias mais tarde enviou-lhes outra carta em que dizia: «Faço mais música aqui do que aí em casa. Todos os dias, depois de jantar, Goethe abre o piano e diz-me: 'Ainda hoje não te ouvi, faz um pouco de barulho para mim'.»

Durante a sua estada em Weimar, Mendelssohn teve oportunidade de conhecer e privar com Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), discípulo de Mozart, que ocupava o cargo de mestre de capela da corte de Carlos Augusto e que exerceu uma influência notória sobre o Mendelssohn jovem. No regresso a Berlim, voltaram a realizar-se aos domingos, nas casa paterna, serões musicais com uma pequena orquestra e a colaboração de solistas vocais e instrumentais. Mendelssohn habituou-se a escrever peças breves para esse conjunto. Em 1824,estreou *Die beiden Neffen* («Os dois Sobrinhos»). Aproveitando o ensejo, Zelter apresentou o seu aluno como companheiro dos antigos mestres, dizendo ao iniciar a sessão: «Em nome de Mozart, em nome de Hayden e em nome do velho Bach.» Não mencionou Beethoven, pois a sua opinião em relação ao músico de Bonna era extremamente crítica, opinião que só alguns anos mais tarde veio a modificar, graças a Mendelssohn.



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Giraudon

Mendelssohn foi sempre muito unido à família, particularmente à irmã mais velha, Fanny, tal como ele uma excelente pianista. Quando se encontrava em viagem, Mendelssohn escrevia-lhe cartas afetuosas, como a da página anterior.

Em 1825, Mendelssohn fez uma viagem a Paris (em cima, vista dessa cidade) em companhia de seu pai e ficou um pouco decepcionado ao observar o gosto musical que imperava nessa capital, onde se desprezava Bach e quase se desconhecia Beethoven.

Em 1825, Abraham decidiu tomar ainda mais a sério o desejo manifestado pelo filho de ser um músico profissional. Numa das suas viagens de negócios, levou Felix a Paris, a fim de o apresentar a Cherubini e ouvir o que este pensava sobre o valor artístico dos seus trabalhos. O célebre mestre, que então era uma verdadeira glória européia, deu uma opinião ambígua e pouco profunda: «O rapaz é rico, há-de sair-se bem, já se está a sair bem, mas gasta demasiado dinheiro com ele, põe tecido a mais na sua roupa, eu falarei com ele e então sair-se-á bem.» Ofereceu-se certamente para tomar a seu cargo a formação musical, mas a idéia não deve ter seduzido este último, já que o ambiente musical francês o tinha decepcionado. Além de Cherubini, conheceu também Auber, Helévy, Herz, Kreutzer, Meyerbeer e Rossini. Quase todos eles mereceram do jovem músico um juízo muito duro e, por vezes, até injusto, como foi o caso de Liszt, de quem chegou a dizer «muitos dedos, pouco cérebro». Em contrapartida, é absolutamente compreensível a desilusão que a cultura musical dos parisienses provocou nele. Numa carta dirigida à irmã Fanny, em 20 de abril, diz: «Devo dizer-te, querida menina, que aqui as pessoas não conhecem uma única nota de *Fidélio* e que, para elas, Bach é apenas uma peruca cheia de técnica.» No regresso à Alemanha, pai e filho foram, no dia 20 de maio, visitar Goethe.

Serões musicais em casa de Mendelssohn

Passado pouco tempo, a família Mendelssohn mudou-se para Berlim, para uma casa que ali possuía, o antigo palácio Rebeck, situado na Rua Leipzig, n.º 3, onde o casal viveu até à morte. Esta casa foi um lugar paradisíaco para a família e seus velhos amigos. Debaixo das enormes árvores do parque do palácio havia um pavilhão capaz de albergar cerca de cem espectadores, onde se realizavam os concertos. Foi aí que se estrearam as primeiras obras-primas de Mendelssohn, como o octeto, op. 20, inspirado nuns versos de *Fausto*, de Goethe. O *scherzo* deste octeto foi o ponto de partida para a abertura do *Sonho de Uma Noite de Verão*.

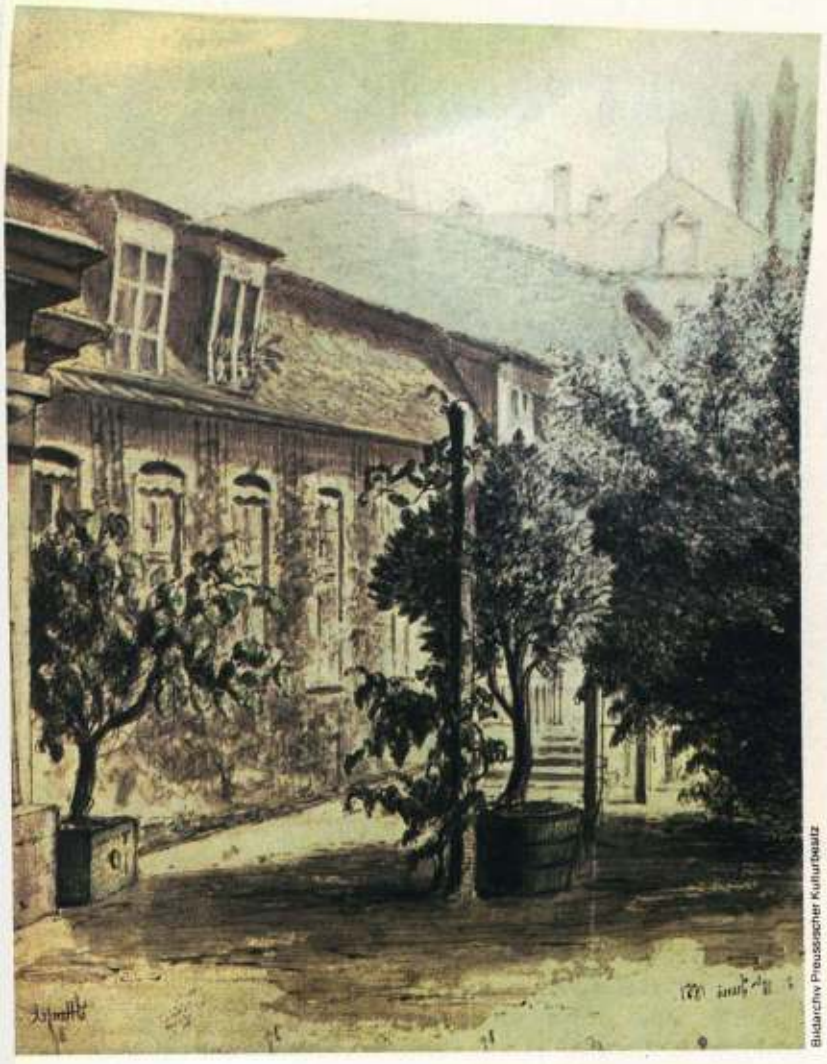
Nesta época, Mendelssohn fazia música com os seus jovens amigos Gustav Droysen (1804-1884), mais tarde filósofo e historiador famoso, e o diplomata Karl Klingemann (1798-1862), autor de numerosos textos de *lieder* de Mendelssohn e um dos companheiros que mais amparou Felix nos momentos difíceis da vida. Contavam-se também entre as suas amizades de então o teórico musical Adolf Bernard Marx (1795-1886), fundador do *Allgemeine Musikalische Zeitungen*, o cantor Eduard Devrient e o violinista Ferdinand David, que esteve sempre presente na vida artística de Felix. Zelter, como professor que era, desconfiava das atividades universitárias e sociais a que Felix se entregava nos distintos salões da aristocracia judaica de Berlim, onde era extraordinariamente bem recebido, conforme se pode ver pelas cartas e documentos da época. Porém, Mendelssohn não tardou a afastar-se da vida de sociedade para se dedicar às suas primeiras atividades públicas.

Em fevereiro de 1827, Karl Loewe (1796-1869) dirigiu em Stettin, hoje Szczecin, pequena cidade da Polônia, a abertura do *Sonho de Uma Noite de Verão* e tocou, juntamente com Felix, o concerto para dois

bildarchiv preussischer kulturbesitz

Durante o verão de 1825, os Mendelssohn mudaram de casa e instalaram-se nos subúrbios de Berlim, no n.º 3 da Rua Leipzig. Numa aguarela de Wilhelm Hensel vê-se parte do jardim e da casa.

O interesse de Mendelssohn pela música de Bach levou-o a promover em 11 de março de 1829 a execução, pela primeira vez desde 1750, da Paixão segundo S. Mateus, *sob a sua direção. À esquerda, retrato do músico realizado em 1829 por James Warren Childe.*



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

pianos e orquestra. Na segunda parte do referido espetáculo, estreou-se naquele país a 9.ª sinfonia de Beethoven, obra composta quatro anos antes; Mendelssohn foi um dos primeiros-violinos. No ano anterior, Felix tinha apresentado a sua ópera *Die Hochzeit des Camacho* («As Bodas de Camacho») ao diretor-geral de música de Berlim, Gaspare Spontini, mas este só depois de longas negociações, e devido à intervenção do intendente-geral von Brühl a favor do músico, a estreou, em 29 de abril, no teatro municipal da cidade, onde obteve um êxito muito relativo. A obra, baseada em Cervantes a partir de uma tradução de Ludwig Tieck, foi transformada por Klingemann num libreto que carecia de força dramática e a música não conseguiu compensar a debilidade do texto; segundo se diz, o próprio Mendelssohn abandonou o teatro antes do final da representação e nunca mais quis saber nada dessa ópera. Paralelamente, Mendelssohn continuava os seus estudos na Universidade de Berlim. Teve aulas de estética com Hegel, de geografia com Carl Ritter e de história dos movimentos pela liberdade, nomeadamente sobre a Revolução Francesa, com Eduard Gans. Os seus conhecimentos humanísticos permitiram-lhe adaptar diretamente para a língua alemã, conservando a métrica original, a comédia de Terêncio *Das Mädchen von Andros* («A Moça de Andros»), que dedicou a Goethe.

Entre as pessoas que assistiam às reuniões musicais em casa dos Mendelssohn salientam-se Chopin, Heine, que considerava Felix um milagre musical, Bettina von Armim, os irmãos Schlegel, Steffens, os Varnhagens e Schleiermacher. Felix não deixou de freqüentar os ensaios da Academia de Canto, onde aprendeu a prática da arte da instrumentação e da condução de vozes. Nos fins do verão de 1827 iniciou com alguns amigos — o pintor Eduard Magnus e o jurista Louis Heydemann — uma excursão que os levou a Heidelberg; aí visitaram o célebre professor Justus Thibaut, que cultivava o estilo *a cappella* italiano. Isso possibilitou a Mendelssohn verificar a oposição existente entre essa maneira de compor e a da música de Bach, tema que deu origem a várias polêmicas na época.

Convém lembrar que a música que imperava durante os anos de formação de Mendelssohn era a de Haydn e Mozart no campo orquestral, a de Mozart, Weber, Spontini e Gluck no domínio da ópera, a de H. G. Graun e Fasch no capítulo da música de câmara e a de Händel no do oratório. Felix Mendelssohn, que em fevereiro de 1828 havia participado na preparação do concerto da Singakademie preenchido com o oratório *Judas Macabeu*, de Händel, e que se tinha dedicado à composição de uma cantata encomendada por Zelter para ser estreada por ocasião do tricentenário da morte do pintor Albert Dürer, consagrou os últimos meses do ano ao estudo profundo da *Paixão segundo S. Mateus*, de Bach. Era sua intenção realizar uma audição completa da obra, coisa que não se fazia desde a morte do seu autor, em 1750. Juntamente com um amigo, o cantor Eduard Devrient, que interpretaria o papel de Jesus, Mendelssohn visitou o professor Zelter, cuja aprovação pretendia obter. Este pôs algumas reservas de início, certamente por entender que o público não estava preparado para uma interpretação integral de uma obra tão austera para o gosto da época, mas acabou por dar grande ajuda a Felix, que pôde assim celebrar na Singakademie, em 11 de março de 1829, o regresso à vida dessa obra-prima. O acontecimento repetiu-se dez dias depois, precisamente em 21 de março, dia do aniversário de Johann Sebastian Bach, com um êxito enorme; houve ainda uma terceira audição dirigida por Zelter, em substituição de Mendelssohn, que se encontrava então na Inglaterra. Foram, portanto, Zelter e, mais tarde, Mendelssohn os responsáveis pelo renascimento de Bach na sua própria pátria.

As viagens de estudo

Nesta época, seu pai decidiu conceder-lhe um tempo para viajar, tempo esse fixado em três anos.

A primeira visita foi a Inglaterra, onde foi recebido por Ignaz Moschelles, o que, aliado à recomendação do cientista Alexander von Humboldt e a sua amizade com o embaixador alemão, lhe facilitou a entrada no mundo aristocrático. Depois de um concerto em que dirigiu obras suas e de Weber, a admiração dos ingleses não teve limites. Em junho de 1829, o jovem Mendelssohn escreveu à família, com orgulho: «Estou confundido com a bondade destes estrangeiros e encantado pelo fato de se dever mais à minha música do que às cartas de apresentação.»

No fim da temporada fez uma viagem à Escócia com Karl Klingemann. Visitaram a capela do palácio de

Biblioteca de Catalunya, Barcelona / Arquivo Salvat

Maria Stuart, que lhe inspirou o motivo principal da sinfonia *Escocesa*. Efetuaram uma excursão às Hébridas, a qual lhe proporcionou o tema principal da mítica abertura do mesmo nome, também chamada *A Gruta de Fingal*. De regresso a Londres, uma lesão num joelho em conseqüência de um acidente de viação obrigou-o a permanecer imóvel durante dois meses e impediu-o de assistir ao casamento de sua irmã Fanny com o pintor W. Hensel, em Berlim.

No dia de Natal desse ano realizou-se em casa dos Mendelssohn, para celebrar o regresso de Felix e as bodas de prata de seus pais, uma espécie de *vaudeville* ou de *liederspiel* sobre um texto de Klingemann, que tinha o título alusivo de *Die Heimkehr aus der Fremde* («O Regresso do Estrangeiro»), e em que interveio como violoncelista do pequeno conjunto instrumental acompanhante seu irmão Paul.

A viagem a Itália

Nos princípios de 1830, a Universidade de Berlim ofereceu a Mendelssohn uma cátedra de música, que recusou, ao mesmo tempo que apoiou a candidatura de seu amigo, o teórico musical A. B. Marx. A intenção de Mendelssohn nesse momento era realizar a tradicional viagem a Itália. Uma doença infecciosa obrigou-o a adiá-la. Antes de ir a Itália, visitou com seu pai, em meados de maio, o teólogo Schubring, em Dessau, cidade onde vivera seu avô Moses. Depois, dirigiu-se a Weimar, onde a amizade entre o sábio e velho Goethe e o jovem e impetuoso Mendelssohn se estreitou. Na despedida o escritor ofereceu-lhe um fragmento do manuscrito de *Fausto*. Depois de passar alguns meses em diferentes cidades da Áustria, Mendelssohn chegou a Veneza em 9 de outubro. O seu entusiasmo pelo que vê e vive leva-o a escrever: «Eis-me, pois, na Itália; aquilo que vem sendo para mim, desde que tenho o uso da razão, o sonho mais belo da vida tornou-se finalmente realidade, e eu gozo esta hora.»

Após uma breve mas intensa visita a Florença, instalou-se durante vários meses em Roma, mais concretamente na belíssima Praça de Espanha, onde estudou com paixão Palestrina e ficou vivamente impressionado com a celebração da Semana Santa litúrgica. Aí conheceu Berlioz, que ficou surpreendido quer com o talento de Mendelssohn como intérprete quer com as suas faculdades musicais, que considerou das mais elevadas da época. Pelo contrário, Mendelssohn parece não ter apreciado as obras de Berlioz, embora, mais tarde, quando era diretor da Gewandhaus de Leipzig, o tenha convidado para dirigir a *Sinfonia Fantástica*. Após uma viagem a Nápoles e a Pompéia com alguns amigos e compatriotas — os pintores Bendemann, Hildebrandt e Sohn — voltou a atravessar o país, passando por Florença, Gênova e Milão, em direção à Suíça. Aí, apesar das pavorosas condições climatéricas que encontrou, viveu em estreito contato com a natureza, tendo registrado as suas impressões numa série de sete maravilhosas cartas que escreveu à família. Depois de uma estada em Munique, onde realizou um concerto com fins beneficentes, durante o qual estreou o recém-terminado concerto de piano e orquestra em sol menor, instalou-se, em meados de dezembro, em Paris, cidade em que permaneceu seis meses, altura em que também aproveitou para reatar as relações com Baillot e Cherubini e para travar uma grande amizade com Chopin. Atuou nas sociedades de concertos mais importantes e aprofundou as relações com Liszt, a quem mostrou o concerto de piano. Liszt leu-o à primeira vez com uma tal perfeição que despertou o entusiasmo incondicional de Mendelssohn.

Uma segunda viagem a Londres deu-lhe a oportunidade de dirigir e de tocar, juntamente com Moschelles, o concerto para dois pianos de Mozart e bem assim de realizar um recital de órgão, em 10 de junho de 1832, que foi um ponto de partida importante na história moderna deste instrumento.

Fim dos anos de aprendizagem

Com o regresso a Berlim, nos fins de 1832, acabaram-se os anos de aprendizagem: Goethe e Zelter já tinham morrido e Mendelssohn devia começar a tomar parte na vida ativa alemã. Apesar dos seus grandes êxitos como concertista, diretor e compositor, a sucessão de Zelter, em 1833, como diretor da Singakademie, que Mendelssohn julgava que lhe seria automaticamente concedida, coube a K. F. Rungenhagen (1778-1851), não obstante Felix ter apresentado oficialmente a sua candidatura. O fato de se ver rejeitado pela maioria dos membros da Singakademie foi um trauma para Mendelssohn, embora a longo prazo lhe tenha permitido realizar um trabalho de maior alcance, ao fomentar a vida musical alemã.

A atividade em Leipzig

Primeiro, dedicou-se à atividade orquestral da Gewandhaus de Leipzig. No verão do mesmo ano, encarregou-se da direção do festival da Renânia do Sul, em Düsseldorf, e dirigiu a Philharmonia Orchestra de Londres. A vida de Mendelssohn em Düsseldorf foi como que um parênteses pacífico, que lhe permitiu compor e impulsionar o renascimento da música religiosa, católica e evangélica; dirigiu ainda, no teatro municipal, obras tão importantes como o *Don Giovanni*, de Mozart. As divergências com o intendente Immermann, homem de caráter muito difícil, levaram Mendelssohn a demitir-se, uma vez que não suportava participar nas intrigas de bastidores nem nas mesquinharias humanas. Antes de o fazer, nomeou como

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlim

À esquerda, vista do centro urbano de Düsseldorf, cerca de 1850, segundo uma gravura de Johann Poppel. Entre 1833 e 1835, Mendelssohn viveu nesta cidade, que lhe ofereceu 600 táleres anuais para que dirigisse as atividades musicais aí realizadas.

Uma das primeiras viagens de estudo de Mendelssohn foi a que ele fez a Inglaterra, onde permaneceu durante oito meses, visitando o país e dirigindo alguns concertos, sobretudo em Londres, cidade em que apresentou algumas das suas composições. Na página anterior, vista de Londres e do Tâmisa na época de Mendelssohn.

À direita, aquarela pintada por Mendelssohn, durante a viagem que fez, em 1830, à Suíça e Itália. Neste país, o seu interesse voltou-se para as obras da Antigüidade e do Renascimento, tendo-se sentido especialmente atraído pela pintura de Ticiano.

Erstes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses,

Sonntag, den 4ten October 1835.

Erster Theil.

Ouverture, „Meeresstille und glückliche Fahrt," von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Scene und Arie von C. M. von Weber (in Lodoiska eingelegt), gesungen von Dem. Grabau.

Was hör' ich! Schaudern macht mich der Gedanke!
Weh mir! ihm droht Verrath —
Ihn spornt vielleicht sein Muth zu kühner That,
Indess ich muthlos schwanke.
Fern von ihm, in öden Mauern
Quälte mich der Trennung Schmerz;
Gram der Sehnsucht war mein Trauern,
Hoffnungslos erlag mein Herz.
Neu belebt mich seine Nähe,
Freundlich lacht der Hoffnungsstrahl.
Doch dass ihn bedroht ich sehe,
Mischt die Freude noch mit Qual.
Sich're meines Retters Leben,
Schütz! o Gott ihn vor Gefahr!
Lautrem Glück dahin gegeben
Preis't dich dann ein seel'ges Paar.

Violin-Concert, (N° 11), von Spohr, vorgetragen von Herrn Musikdirector Gerke.

Arquivo Salvat

À esquerda, aquarela que retrata a Gewandhaus de Leipzig. Embaixo, partitura da introdução de Ali Babá, *com dedicatória e assinatura de Mendelssohn, datada de 26 de fevereiro de 1836.*

Em cima, programa do primeiro concerto dirigido por Mendelssohn na Gewandhaus, em 4 de outubro de 1835, e durante o qual foram interpretadas obras de Weber, Spohr e do próprio Mendelssohn.

sucessor Julius Rietz, seu futuro editor na casa Peters. Este incidente obrigou Felix a especializar-se na música de câmara, campo em que ninguém contestava a sua supremacia; foi uma fase muito criativa. O festival da Renânia do Sul pô-lo novamente em contato com Hiller e Chopin. Com este último já havia colaborado em Paris, em várias ocasiões, e dele tinha dito: «A sua arte é algo de invulgar e magistral [...] Experimentei uma grande alegria por me encontrar perante um verdadeiro artista que não pertence ao grupo dos semivirtuosos que misturam à sua música *les humeurs de la vertu et les plaisirs de la vie*».

Por esta altura, a celebridade de Mendelssohn já era reconhecida em toda a Alemanha. Foi nomeado membro da Academia das Artes de Berlim, fato insólito para um artista da sua idade. Em 1835, realizou-se em Colônia o XVII Festival da Renânia do Sul e Felix teve a alegria de ver entre os assistentes a família e muitos dos seus amigos. Nesta data, assumiu o compromisso de ser o diretor permanente da Gewandhaus e de cinco coros da cidade. Segundo os testemunhos da época, o efeito que Mendelssohn causava nos músicos da orquestra era indescritível. Com muito poucos gestos e sem qualquer palavra, sabia comunicar o que pensava e sentia. Hiller, que assistiu aos concertos de Leipzig, escreveu: «As pequenas imperfeições da interpretação individual desaparecem perante a graça e a energia que Mendelssohn infunde à orquestra, a abnegação que põe no trabalho e a alegria que ilumina o seu rosto expressivo quando os músicos que dirige executam uma passagem difícil. Tudo isto produz no público um efeito semelhante ao de uma descarga elétrica».

Em 1835, morreu repentinamente seu pai, vítima de apoplexia, tal como seu avô Moses: «Decerto terás sabido — escreve a um amigo, o libretista Julies Schubring — que tipo de cruel acontecimento destroçou a nossa vida feliz. Não sei se soubeste da bondade ilimitada de meu pai em relação a mim; nos últimos anos, tinha-se convertido num amigo e amava-o com todas as minhas forças». Felix mergulhou numa grave depressão. Pouco depois, conheceu em Frankfurt Cécile Jeanrenaud, por quem se apaixonou à primeira vista. Foi um sentimento sem dramas, ao contrário dos amores dos músicos de então: Liszt, Chopin, Wagner, Berlioz e inclusive o próprio Schumann, que teve de vencer a tremenda oposição do pai de Clara Wieck. Cécile era filha de um pastor protestante de origem suíça, que vivia confortavelmente em Frankfurt. A futura mulher de Mendelssohn era bela, culta, piedosa, elegante, convencional e, segundo o marido disse mais tarde, pouco musical. O casamento — ao qual não esteve presente a família do músico — celebrou-se no

À direita, vista da cidade de Berlim, segundo uma água-forte colorida que data de 1814. Mendelssohn passou várias temporadas nesta cidade, a partir de 1841, ano em que foi chamado pelo rei Frederico Guilherme IV, da Prússia, que lhe confiou a responsabilidade de todas as atividades musicais da corte.

Archivo Mendelssohn, Berlim / Arquivo Salvat

verão de 1837; a união parece ter sido muito feliz; tiveram cinco filhos e Cécile criou para o marido um lar onde ele pôde trabalhar incansavelmente e fazer música rodeado de amigos, como nos tempos da sua juventude. Infelizmente, consta que a influência exercida pela mulher foi muito forte e induziu-o a escrever e a estrear obras pouco profundas. Na Gewandhaus, Mendelssohn estreou numerosas obras contemporâneas, embora Berlioz, por exemplo, o tenha acusado de amar excessivamente os mortos. Isso deve-se ao fato de Mendelssohn ter criado uma nova fórmula, a de organizar concertos históricos, reservados aos assinantes, durante os quais interpretava muitas obras antigas caídas no esquecimento. Além de Bach, de quem apresentara a versão completa da *Paixão segundo S. Mateus* e muitas outras composições, interpretou com freqüência Händel, Mozart e Beethoven, e deu a primeira audição da sinfonia em dó maior de Schubert. A sua atividade em Leipzig desenvolveu muito a cidade, que, no século XIX, se converteu num centro avançado da música alemã. Mendelssohn convidava os intérpretes mais famosos e ajudava os compositores alemães de vanguarda a estrear as suas obras. Foi o único músico alemão que não receava dirigir mais vezes Bach do que os grandes da época, como por exemplo Rossini. Em março de 1838, a Universidade de Leipzig nomeou-o doutor *honoris causa*, o que o encheu de orgulho, embora, na realidade, Mendelssohn tenho feito mais pelo prestígio de Leipzig do que a cidade por ele, uma vez que nesse momento era já considerado o mais famoso dos compositores centro-europeus vivos. Em 1840, Mendelssohn começou a pensar na criação de um conservatório musical, o qual foi inaugurado em Lepzig três anos mais tarde. Apesar das suas inúmeras atividades, embarcou pela sexta vez rumo a Inglaterra, a fim de participar na estréia inglesa da sinfonia n.º 2.

A mudança para Berlim

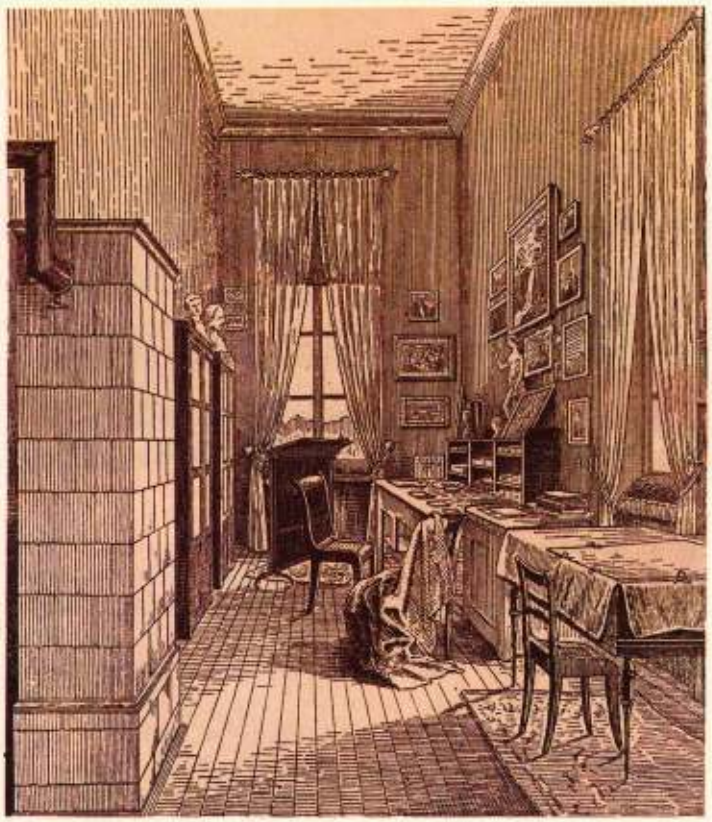
Em novembro de 1840, o jovem rei Frederico Guilherme IV, da Prússia, considerado pelos seus contem-

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima, uma divisão da casa de Mendelssohn em Leipzig, segundo uma aquarela pintada em 1840, por sua mulher, Cécile. Nela podem ver-se a própria Cécile e dois dos seus filhos.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

À direita, retrato da mulher de Mendelssohn, Cécile Jeanrenaud (1817-1853), pintado cerca de 1837, por Eduard Magnus (1799-1872). Mendelssohn conheceu-a no verão de 1836.



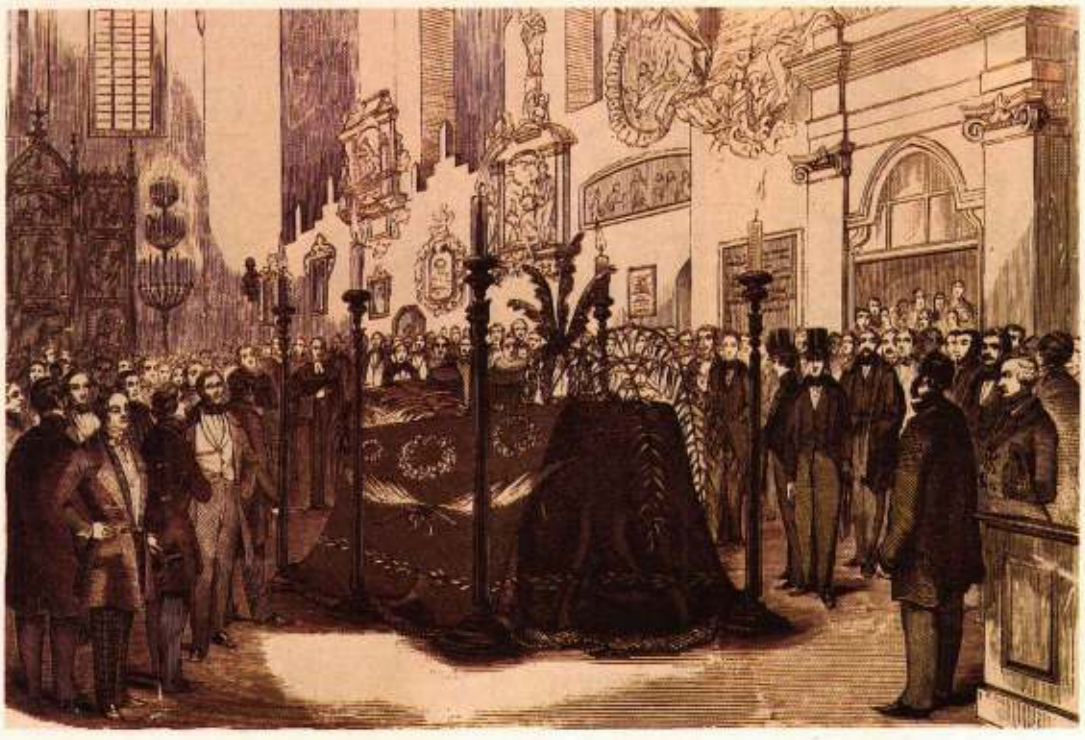
porâneos como um romântico num trono real, perguntou a Paul Mendelssohn se seu irmão Felix aceitaria um lugar em Berlim. Entre 1841-1844, Mendelssohn, que não queria abandonar a sua amada Leipzig e que nutria pouca simpatia por Berlim, passou várias temporadas na capital da Prússia e compôs, a pedido do rei, música cênica. Quando o monarca quis convencer Mendelssohn a fazer parte dos seus protegidos — os irmãos Grimm, o pintor Cornelius, Rückert —, o compositor exigiu ser responsável por todas as atividades musicais de Berlim, ter funções perfeitamente definidas e uma desvinculação absoluta das suas atribuições relativamente à política. Deste modo, dirigiu não só todo o complexo pedagógico musical do ponto de vista da criação e da interpretação, mas também as representações teatrais. O casal Mendelssohn e seus três filhos — Carl Wolfgang, nascido em 1838; Maria, nascida em 1839, e Paul, nascido em 1841 — haviam abandonado Leipzig para se instalarem em Berlim, no n.º 122 da

À esquerda, desenho da casa de Mendelssohn em Leipzig, situada no n.º 12 da Königstrasse, que reproduz a sua sala de trabalho. Mendelssohn e a família regressaram a Leipzig em 1842, embora o compositor tenha continuado a trabalhar em Berlim para Frederico Guilherme IV até 1845, ano em que se recusou a continuar as tarefas de que estava encarregado.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima, à esquerda, aquarela de Wilhelm Hensel (1794-1861), em que se vê Cécile Jeanrenaud no seu leito de morte. A mulher de Mendelssohn só sobreviveu seis anos ao marido.



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima, à direita, desenho realizado em 1847 por Eduard Bendemann (1811-1889), que representa Mendelssohn no leito de morte. À esquerda, gravura das exéquias do compositor celebradas na Igreja das Paulinas, em Leipzig. Durante o cortejo, o féretro foi levado aos ombros por Gade, Schumann, David, Rietz, Hauptmann e Moschelles.

mesma rua da mansão familiar dos Meldelssohn, onde ainda residia a velha mãe. Durante vários anos, Felix viveu alternadamente nas duas cidades.

O regresso a Leipzig

Em fins de setembro de 1842, Frederico Guilherme propôs a Mendelssohn a sua nomeação para diretor da música religiosa da Prússia. Em troca, Felix pediu-lhe uma total liberdade de movimentos e a possibilidade de fixar residência em Leipzig. Para o compositor, isto era muito importante, uma vez que não gostava de viver em Berlim, sobretudo depois da morte da mãe, em dezembro desse ano.

Mendelssohn aproveitou este primeiro período de liberdade para se dedicar a um projeto que há muito tinha em mente — a criação do conservatório de música de Leipzig. A parte material foi-lhe proporcionada pelo jurista Heinrich Blümmer, falecido em 1839, que deixara um legado muito importante. O conservatório foi inaugurado no mês de abril de 1843 e, entre os seus professores, salientavam-se Robert Schumann, Ferdinand David e o próprio Mendelssohn. Dentro de pouco tempo, o conservatório era o mais notável centro de formação da Alemanha, sendo freqüentado por alunos vindos dos Países Baixos, Inglaterra, Dinamarca e Rússia. Poucos dias depois da Páscoa de 1844, Mendelssohn deslocou-se a Londres como diretor convidado da Philharmonia. A sua capacidade de fazer vibrar os membros da orquestra e de entusiasmar os espectadores fez que o concerto fosse um êxito não só junto do público mas também financeiro, pelo que salvou a formação sinfônica inglesa da difícil situação econômica em que se encontrava. Nesta fase, Mendelssohn era considerado o mais significativo compositor germânico; gozava de uma total independência econômica e a sua influência era incalculável. No verão de 1846, voltou a Inglaterra, onde estreou, em Birmingham, o seu oratório *Elias*, com a participação de um coro de mais de trezentas vozes. No regresso, o médico aconselhou-o a abandonar a sua atividade como concertista por causa das enxaquecas. A fim de diminuir as suas responsabilidades, decidiu partilhar a direção da Gewandhaus com o compositor Niels V. Gade. A notícia da morte repentina de Fanny, ocorrida em maio de 1847, em conseqüência de uma embolia cerebral, impressionou-o vivamente e provocou-lhe uma síncope. Em seguida, caiu num estado de extrema prostração, de que não chegou a recuperar. Renunciou à direção dos concertos da Gewandhaus, limitando-se a superintender os exames do conservatório.

Embora estivesse fisicamente acabado, ainda escreveu algumas obras importantes. No fim do verão de 1847, compôs uma canção sobre um poema de Eichendorf, cujo tema era a morte. Apesar de essa ser considerada a sua última peça, produziu ainda, em 9 de outubro, a *Altdeutschen Frühling* («Antiga Primavera Alemã»). Em 29 de outubro, quando se dispunha a dirigir, em Viena, o seu oratório *Elias*, manifestaram-se sintomas evidentes de que a sua doença era mental: dores de cabeça muito violentas, que o faziam desfalecer várias vezes. Poucos dias depois, o ataque repetiu-se e morreu em Leipzig, em 4 de Novembro de 1847, com 38 anos de idade.

Produção musical

Capítulo 21

Uma obra fecunda

Entre 1821 e 1823, Mendelssohn escreveu doze sinfonias para instrumentos de corda, que lhe serviram de preparação para abordar a grande forma sinfônica e que, apesar de serem obras de juventude, encerram verdadeiros achados e demonstram uma verdadeira assimilação dos estilos barroco e clássico. Ao longo da série, são evidentes o aperfeiçoamento da escrita instrumental e o domínio da arte da composição, que estaria sempre presente nas obras posteriores. Mais tarde, compôs cinco sinfonias para gande orquestra, das quais duas — a *Escocesa* e a *Italiana* — alcançaram enorme popularidade, e um número razoável de aberturas de concerto e de obras concertantes.

A sinfonia n.° 1, em dó menor, op. 11 (1824), foi o resultado de uma terceira tentativa para escrever uma peça para grande orquestra em que os instrumentos de sopro se juntassem habilmente aos de cordas anteriormente utilizados. Trata-se de uma síntese da sinfonia vienense clássica, com influências muito claras de Schubert e Weber, e foi estreada em Leipzig, em 1827.

Uma das obras-primas de Mendelssohn é a abertura para o drama shakespeariano *Sonho de uma Noite de Verão*, escrita quando tinha 16 anos e inspirada na peça homônima do dramaturgo inglês. Devido ao fato de então não conhecer a fundo a língua inglesa, Mendelssohn baseou-se na tradução de Tieck e A. W. Schlegel. Esta abertura foi composta num espaço de tempo extremamente curto: de 7 de julho a 6 de agosto de 1826. Nela domina o subconsciente do músico, que exprime de maneira eficaz os diferentes climas da peça, bem como o mistério de algumas personagens que se movem num mundo irracional. Mendelssohn compreendeu de imediato que se tratava de uma modalidade sutil do gênero conto de fadas, exposta genialmente por Shakespeare. Era necesário criar uma atmosfera fantástica e expressar o clima de uma noite estival, as paixões dos protagonistas e a confusão causada por algumas circunstâncias insólitas, dentro de moldes clássicos e estrutura-

Capa da abertura do Sonho de Uma Noite de Verão, *que Mendelssohn escreveu aos 17 anos, idade em que se familiarizou com Shakespeare na versão de Schlegel.*

Kunsthaus Zurich Arquivo Salvat

À esquerda, quadro intitulado Sonho de Uma Noite de Verão, *de Johann Heinrich Füssli (1741-1825), que, tal como a abertura de Mendelssohn, se inspirou na comédia homónima de Shakespeare e que, como aquela, recriou o ambiente fantástico da obra teatral.*

dos com lógica. A visão que Mendelssohn tinha desta obra de Shakespeare era inteiramente poética. No plano musical, a sua característica mais notável é uma orquestração exemplar, com fortes influências mozartianas, e que, para obter os fins pretendidos, utiliza uma formação orquestral totalmente clássica. Quinze anos mais tarde, acrescentar-lhe-á fragmentos corais e sinfónicos para acompanhar e sublinhar a ação cênica do drama, mas o milagre da abertura permaneceu intacto como pórtico da obra teatral, estreada em Berlim, com o número de op. 61, em 1843. Entre outros números, esta obra contém a conhecidíssima *Marcha Nupcial.*

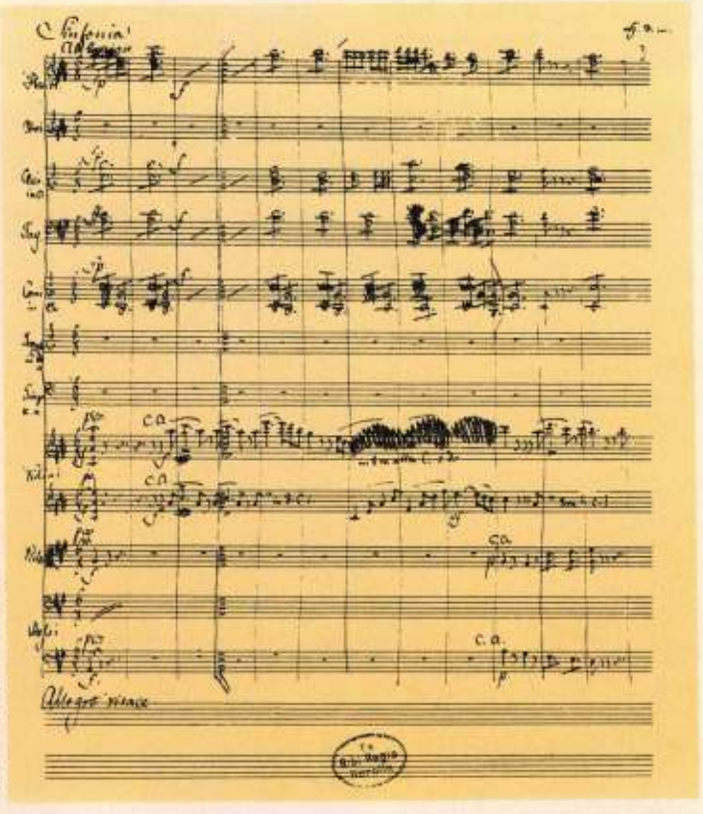
Em 1828, Mendelssohn compôs a abertura em dois quadros *Meeresstille und glückliche Fahrt* («Mar Calmo e Feliz Travessia»), op. 27, obra intuitiva baseada em dois breves poemas descritivos de Goethe. Como tantas outras vezes, também aqui a contemplação da natureza potenciará os dons criativos do músico. Mendelssohn classificava as suas aberturas, verdadeiras precursoras dos poemas sinfónicos de Liszt, de «características». Na verdade, tal como o *Sonho de uma Noite de Verão,* esta abertura tem como antecedentes as aberturas beethovenianas de *Egmont, Coriolano* e *Leonora,* uma vez que pertencem a uma terceira via que já não é a sinfonia e que se aproxima do expressionismo lírico do poema sinfónico.

O ponto de partida da abertura *As Hébridas (Die Hebriden,* 1829) foi uma viagem à Escócia, na companhia de

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Em cima, um dos desenhos do diário que Mendelssohn escreveu durante a viagem à Escócia, no verão de 1829. Nessa época, começou a compor a abertura op. 26, intitulada As Hébridas, *ou* A Gruta de Fingal.

Durante a sua viagem a Itália, Mendelssohn, a quem este país impressionou profundamente, começou a compor a sinfonia n.º 4. Em cima, vista de Florença, segundo uma aquarela do músico.



Bilderchiv Preußischer Kulturbesitz

A sinfonia n.º 4 em lá maior («Italiana»), *de Mendelssohn, de que apresentamos, à esquerda, uma página autógrafa, foi escrita entre 1830 e 1833 e estreada em 13 de março de 1833, sob a direção do próprio compositor. É uma das suas obras mais alegres, especialmente o famoso final* saltarello-presto, *inspirado numa fogosa dança italiana que lhe dá um ar meridional.*

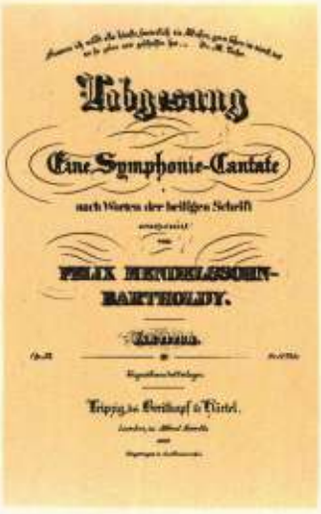
Klingemann, mais concretamente a visita à gruta de Fingal na ilha deserta de Staffa; talvez por isso mais conhecida por *A Gruta de Fingal.* A obra foi fruto de um trabalho lento e difícil, pois, se é certo que, em 16 de dezembro de 1830, o compositor anunciava à família que a abertura de *As Hébridas* estava concluída, dois anos mais tarde, durante uma estada em Paris, ainda escrevia: «Evito estrear aqui *As Hébridas,* porque acho que não estão terminadas. A parte central, em modo maior, é muito insípida e cheira mais a contraponto do que a bacalhau salgado e gaivotas, quando deveria suceder precisamente o contrário». Depois desta reelaboração efetuada em Paris, a obra foi incorporada com grande êxito no repertório orquestral. Na verdade, trata-se de uma sinfonia extraordinariamente concentrada e que apresenta o equilíbrio sonoro e a perfeição formal das melhores obras de Mendelssohn. Desta vez, o músico soube extrair toda a beleza de dois temas de caráter oposto, orquestrados de maneira sutil. Estava tão satisfeito com eles que, quando enviou da Inglaterra, aos seus pais, o primeiro esboço de *As Hébridas,* lhes escreveu as seguintes palavras: «É-me impossível mandar-vos algo melhor do que a música anexa».

Em 1833, compôs — no mesmo estado de espírito de «eterna alegria» que o havia levado a redigir a primeira versão da sinfonia *Italiana* — a *Konzert-Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine* («Abertura para o Conto da Bela Melusina») em fá maior, op. 32. Nesta peça de grande força expressiva, o autor quis que a música transcendesse o texto literário que a inspirou.

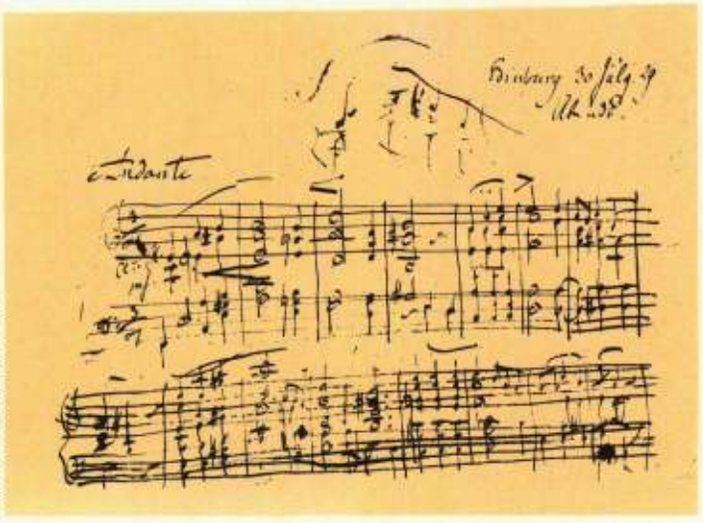
As grandes sinfonias

Por ocasião do terceiro centenário da confissão protestante de Augsburgo, Mendelssohn escrevera a sinfonia da Reforma, em ré menor (1828-1830), que, depois da sua morte, foi catalogada com o número de op. 107 e como a quinta das sinfonias para grande orquestra do autor. Convém lembrar que, na obra de Mendelsson, a ordenação dos números de ópera carece de rigor cronológico.

A sinfonia da Reforma apresenta novas orientações estéticas: grandes fragmentos fugados e pouca melodia. Devido a isso, e ainda por ter sido considerada demasiado tradicional, foi rejeitada, em 1832, pela Orquestra de Paris, o que causou um grande desgoto a Mendelssohn. A obra foi estreada em Berlim, no mesmo ano, sob a direção do compositor, durante uma audição privada, só voltando a ser interpretada trinta e cinco anos depois, em Londres. Esta sinfonia foi uma tentativa, sem muito êxito, de unir a tradição musical alemã, baseada no coral luterano, e as correntes românticas. Mendelssohn concebeu-a como um trabalho de justaposição, como se se tratasse de um grande mosaico sonoro. Encontram-se nela dois elementos da liturgia protestante: o *Amen* de Dresden e o coral de Lutero *Eine feste Burg ist unser Gott* («Uma



Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

Em cima, capa da primeira edição da sinfonia n.º 2, em si bemol maior, op. 52 Lobesang, *de Mendelssohn.*

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

Em cima, fragmento autógrafo do rascunho começado, em 30 de julho de 1829, por Mendelssohn para a sinfonia Escocesa. *Embaixo, quadro de Carl Röhling, que representa Mendelssohn a tocar para a rainha Vitória, que recebeu duas vezes o compositor. Este, agradecido, dedicou-lhe a sinfonia* Escocesa.

val romano, na gestação da sinfonia *Italiana*. O compositor não teve a menor preocupação descritiva. Apenas pretendeu expressar os seus próprios sentimentos e precisou de muito poucos elementos para evocar o clima «eternamente» alegre que, segundo Mendelssohn, se respirava na Itália. A obra surpreende pela transparência da orquestração e extrema simplicidade das melodias, características que se converteram em modelo para os futuros compositores românticos. A sinfonia *Italiana* foi publicada como obra póstuma com o número de op. 90, na versão realiza-

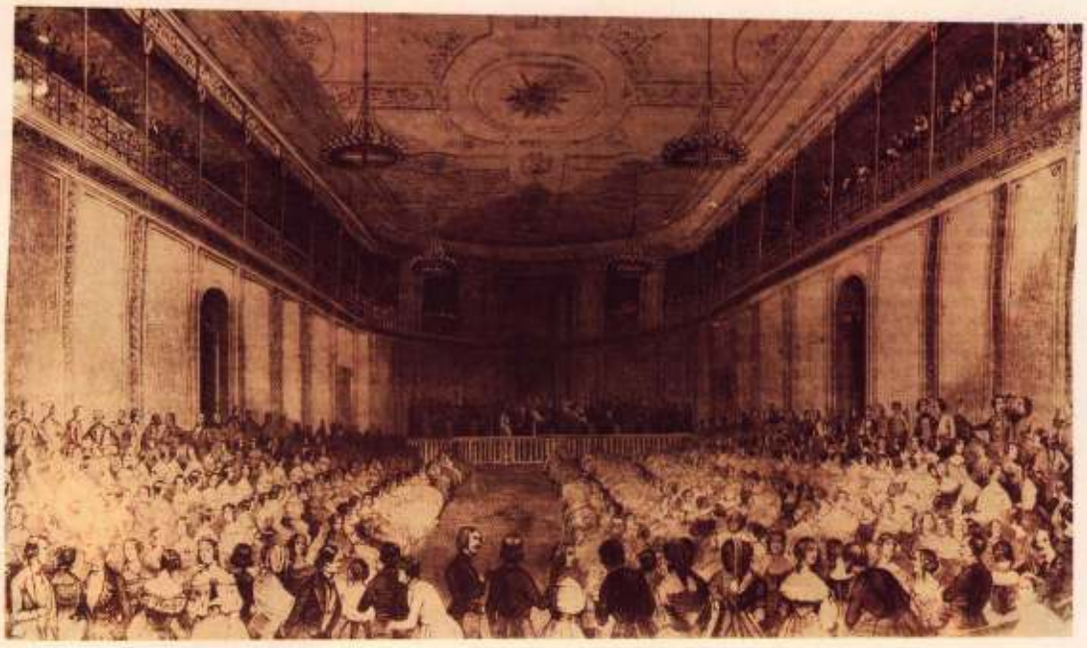
Fortaleza É o Nosso Deus»), tema que Wagner também utilizou como motivo do Graal em *Parsifal*.

Se é certo que Mendelssohn empregou aqui elementos demasiado solenes e grandiosos, que ameaçam o equilíbrio da obra, e é evidente que a sinfonia da Reforma não tem a homogeneidade nem a perfeição formal das sinfonias *Italiana* e *Escocesa*, não é por isso que deixa de merecer mais interesse do que aquele que suscita ainda que só pelo seu caráter inovador.

A sinfonia n.º 4 *(Italiana)*, em lá maior (1830-1833), concretizou-se devido à encomenda feita, em 1833, pela Sociedade Filarmônica de Londres. A obra havia estado em elaboração durante três anos, uma vez que o primeiro esboço foi feito em 1830, durante a sua viagem a Itália. Em 22 de fevereiro de 1831, escreveu, de Roma, à família: «Neste momento, componho com entusiasmo: a sinfonia italiana avança a passos largos; será o trecho mais alegre que redigi, especialmente o final. Porém, ainda não decidi nada em relação ao *adagio;* penso que vou esperar até chegar a Nápoles para o escrever». Na verdade, foi em Roma que compôs o andamento lento e Nápoles ofereceu-lhe o elemento rítmico da dança final, que, mais do que um *saltarello*, como a partitura indica, é uma *tarantella*.

Exagerou-se muito a importância do motivo, neste caso a celebração do carna-

The Bettmann Archive



Archiv fur Kunst und Geschichte, Berlin

À esquerda, desenho de meados do século XIX em que se pode ver o interior da Gewandhaus de Leipzig, durante a realização de um concerto. Em 1845, estreou-se nesta sala o concerto de violino e orquestra, em mi menor, op. 64 que Mendelssohn dedicou a Ferdinand David (1810-1873), primeiro-violino da orquestra e grande amigo do compositor.

da por Mendelssohn entre 1841 e 1842.

A sinfonia n.º 2, *Lobgesang* («Cântico de Louvor»), em si bemol maior, op. 52 (1840), é uma sinfonia-cantata baseada nas palavras da Sagrada Escritura. Tem três andamentos instrumentais e uma parte vocal. Foi escrita por ocasião do quarto centenário da invenção da imprensa e alcançou um grande êxito não só em Leipzig, cidade que a havia encomendado, mas também em Berlim e Birmingham. Os três primeiros andamentos são uma mera introdução e a parte principal é um hino de louvor que dá o título a toda a sinfonia e possui as características da cantata.

Das cinco sinfonias, foi a n.º 3, *Escocesa,* op. 56, a de elaboração mais lenta. Já em 1829, Mendelssohn escrevia, de Edimburgo, à família: «Hoje, ao entardecer, fomos visitar o palácio de Holyrood, onde a rainha Maria viveu e amou». No ano de 1831, durante a sua estada em Roma, queixou-se de que lhe faltavam idéias para poder avançar na sua composição. Os primeiros esboços foram espontâneos, mas aos primeiros temas seguiram-se um trabalho longo e difícil e uma infinidade de correções, que fizeram que a sua realização levasse treze anos, pois só a terminou em 20 de janeiro de 1842. É óbvio que as influências mais evidentes são de Beethoven e não só das suas sinfonias, especialmente da 7.ª, mas também de alguns quartetos da maturidade. Nesta sinfonia, a relação entre os andamentos é muito livre e a forma cíclica parece desnecessária. Os amplos desenhos melódicos alternam com os claro-escuros harmônicos. Mendelssohn disse sobre ela: «Ignoro se algum dia será popular e a tocarão num realejo, mas sinto como se em cada fragmento tivesse aprendido a escrever cada vez mais o que me sai da alma, e essa é, sem dúvida, a única regra de conduta que conheço».

Mendelssohn viveu pessoalmente o êxito desta sinfonia, ao interpretá-la, em 13 de junho de 1842, com a Filarmônica de Londres. Passados alguns dias, o compositor e a mulher foram recebidos, no Buckingham Palace, pela rainha Vitória e o príncipe Alberto. Wagner disse, quando escutou esta obra: «Mendelssohn é um paisagista de primeira grandeza. Tudo foi visto com maravilhosa espiritualidade, sentido com delicadeza e reproduzido com uma arte perfeita».

Os concertos

Relativamente às obras concertantes, são de mencionar o concerto de piano em sol menor, op. 25 (1830-1831), que foi estreado em Munique, na sala de concertos Odeon, e que, em 1832, obteve grande êxito em Londres e, mais tarde, em Berlim. Em todas estas três ocasiões, foi interpretado ao piano pelo compositor. Mendelssohn tinha apenas 22 anos quando redigiu esta obra e disse, uma vez: «Escrevi-o em muito poucos dias. Talvez isso explique por que é aquele que mais agradou às pessoas, enquanto a mim é o que menos me agrada». Tem-se afirmado, acertadamente, que, nesta obra, o instrumento reina e a orquestra se limita a governar. Infelizmente, é muito pouco tocado hoje em dia. Seis anos mais tarde, durante a sua viagem de núpcias, Mendelssohn compôs o concerto de piano em ré menor, op. 40 (1837). O seu estilo instrumental, nomeadamente o estilo pianístico, não supera as obras similares da época, como as de Herz, Kalkbrenner ou Thalberg, embora possua traços que têm a grandeza das melhores obras do autor, sobretudo o magnífico *andante,* de grande força poética.

Durante o verão de 1838, Felix Mendelssohn escreveu ao seu grande amigo Ferdinand David, violinista e diretor da orquestra da Gewandhaus de Leipzig: «No próximo inverno gostaria de compor um concerto de violino para ti; ando às voltas com a idéia de um em mi menor, cujo começo tenho na cabeça e não me deixa em paz». O amigo apressou-se a responder: «Prometo tocá-lo de tal maneira que os anjos do céu se alegrarão». O projeto só veio a concretizar-se no verão de 1844, quando Mendelssohn escreveu o concerto de violino e orquestra em mi menor, op. 64.

Durante as férias de 1844, Mendelssohn juntou-se à família em Bad Soden, no sopé do Taunus, próximo de Frankfurt, e aí escreveu a referida obra ajudado pelas condições idílicas que ele próprio descreve: «Comer e dormir, sem fraque, sem piano, sem cartões de visita, sem carruagens nem trabalhos, mas sim com burros, flores do campo, papel pautado, bloco de desenho, e com Cécile e as crianças». No final de setembro, regressou sozinho a Berlim, onde permaneceu algumas semanas, a fim de aperfeiçoar a partitura. É característica deste concerto a maneira como os três andamentos se unem, evitando as interrupções musicais que Mendelssohn detestava. A escrita é densa e apresenta trechos líricos e melancólicos que alternam com outros de caráter dramático. Uma das suas particularidades é o fato de, pela primeira vez na história da música, a *cadenza* ter sido inteiramente desenvolvida por escrito. Este fragmento cadencial começa e acaba sem qualquer tipo de ruptura com o discurso musical. Poucas páginas de Mendelssohn estão mais bem concebidas do que a entrada da orquestra depois da cadência. Essencialmente violinístico, extraordinário na forma e no plano da composição, este concerto converteu-se, desde a estréia, numa das obras mais célebres do autor. Nessa altura, o compositor estava ausente e trabalhava com total dedicação no seu oratório *Elias.* Assim, a figura central da primeira audição do concerto, realizada na Gewandhaus de Leipzig, foi Ferdinand David, o violinista que colaborara estreita-

O ritmo sóbrio do Diadúmeno, *de Policleto, pode comparar-se com a cálida melodia e com o vigor que Mendelssohn imprimiu ao seu concerto de violino, obra que é como que um compêndio da elegante linguagem musical do século XIX.*

À direita, quadro de Jean Antoine Watteau (1684-1721), intitulado O Embarque para Citera, *cujo estilo, nostálgico e festivo, lembra o de algumas peças de piano que Mendelssohn compôs entre 1825 e 1826.*

mente com o músico na resolução das dificuldades técnicas da parte solista.

Devemos recordar que Mendelssohn escrevera, vinte e dois anos antes, outro lindíssimo concerto de violino e orquestra, que ficara esquecido — o concerto de violino e orquestra de cordas em ré menor, op. 64, que Yehudi Menuhin estreou em Nova Iorque (1952).

É curioso que Mendelssohn — que foi desde a juventude um pianista completíssimo, que possuía um domínio precoce das formas sinfônicas e que realizou uma ampla, e por vezes melódica, produção para piano — não tenha conseguido escrever nenhuma outra obra, no campo da música concertante, que tivesse a qualidade do seu concerto de violino.

Há que mencionar também outras obras para piano e orquestra, se bem que a maior parte delas seja apenas deslumbrante, cheia de passagens em oitavas destinadas a fazer brilhar superficialmente o intérprete. É esse o caso dos dois concertos de dois pianos e orquestra (1823, 1824), o capricho brilhante, de piano e orquestra, em si menor, op. 22 (1932), o rondó brilhante em mi maior, op. 29 (1834), e a serenata e allegro giocoso, op. 43 (1838). São, na sua maioria, peças de circunstância, nada trazendo de essencial ao mundo musical mendelssohniano.

A obra de piano

No campo do piano, Mendelssohn não foi um inovador e, muitas vezes, as suas obras eram apenas académicas, à maneira de Hummel. Ele próprio se queixava da sua limitada capacidade para encontrar novas soluções e motivos melódicos e para criar peças plenamente conseguidas. Uma das suas primeiras composições de piano foi o capricho em fá sustenido menor, op. 5 (1825), tematicamente pobre, mas que contém certos passos de uma grande transparência, no estilo de Scarlatti. Aqui, uma das originalidades de Mendelssohn é exprimir mais um estado de alma do que uma forma musical concreta, o que representa a própria essência do romantismo musical.

A esta obra segue-se a sonata de piano em mi menor, op. 6 (1825), cujos diferentes andamentos se encadeiam sem interrupção. As partes de recitativo alternam com as líricas e as dramáticas. É uma obra de influência beethoveniana — mais concreta-

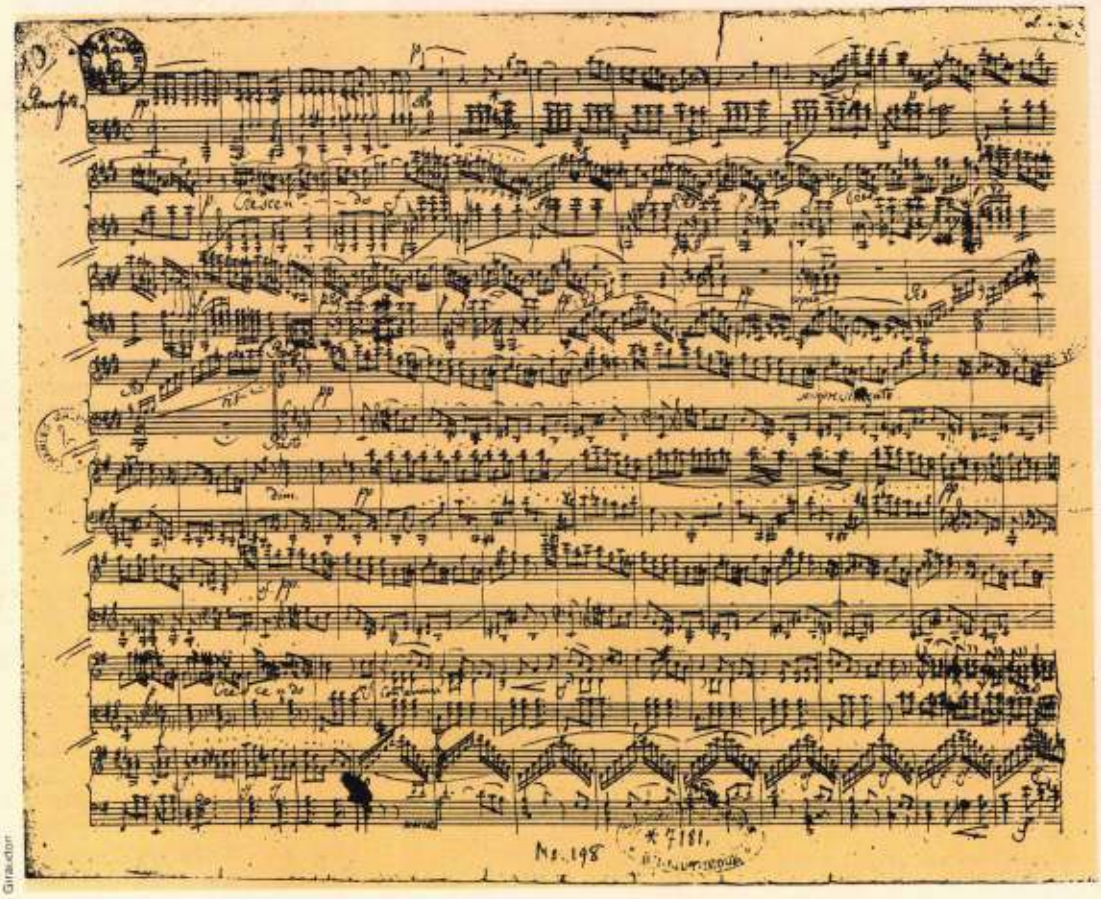
Museo del Louvre / Salmer

mente da sonata op. 101 — e a sua escrita é muito perfeita.

Posteriormente, entre 1825 e 1826, compôs *Sete Peças Características* (Sieben Charakterstücke), op. 7, que foram publicadas no ano seguinte. A denominação «característica» não é muito freqüente no repertório musical, mas devemos lembrar-nos de que Mendelssohn já classificara assim as aberturas de concerto e que também Schubert empregara este termo em algumas das suas obras para quatro mãos. Nas fugas que se encontram na composição, nota-se uma inspiração bachiana, embora possuam já muitos traços originais do seu autor. Outras peças, como o prelúdio, a invenção e a sarabanda, são ao mesmo tempo barrocas e sentimentais. Todas têm indicações em alemão acerca da maneira como devem ser tocadas, o que era insólito na época. A última das sete peças é uma composição parecida com as obras mais originais de Mendelssohn: o octeto e o *Sonho de Uma Noite de Verão*.

Algumas obras de Mendelssohn, como o *Rondo capriccioso*, em mi maior, op. 14 (1827), foram extraordinariamente apreciadas, apesar de, por assim dizer, não terem outra qualidade além do brilho. Durante a sua estada em Londres, em 1829, Mendelssohn compos três fantasias ou caprichos, op. 16, peças de uma belíssima sonoridade, a primeira das quais contém o tema inicial que iria desenvolver na sinfonia *Escocesa*. Em 1834, redigiu três caprichos de piano, op. 33, obras elegantes e graciosas mas de pouca importância musical. Quatro anos mais tarde, escreveu ao seu amigo Ferdinand Hiller, dizendo que tinha enviado ao seu editor Breitkopf seis prelúdios e fugas, op. 35, o que nos leva a pensar que este devia confiar muito no talento de Mendelssohn para se atrever a publicar obras tão severas, escritas numa linguagem que nada tinha a ver com os gostos da época. As *Variations sérieuses*, em ré menor, op. 54 (1841), são uma das obras fundamentais do romantismo alemão. Mendelssohn escreveu estas peças, em que a arte da variação é extraordinariamente desenvolvida, como uma reação contra a péssima música que se compunha em Paris com o nome de variações ou *pot-pourris*. Também para piano, escreveu estudos, forma predileta dos autores românticos, que tinham todo o equilíbrio e poesia próprios do autor e que fugiam do vazio e da vertigem das peças de virtuose.

A mais célebre realização do músico foram as *Canções sem Palavras (Lieder ohne Worte)*. Trata-se de uma coleção formada por oito cadernos, cada um com seis peças independentes, escritas entre 1829 e 1845. Com este título, Mendelssohn expressava a intenção de escrever melodias em forma de *lied* com um acompanhamento simples, que obtiveram grande êxito. O compositor, que foi um ex-



Gravador

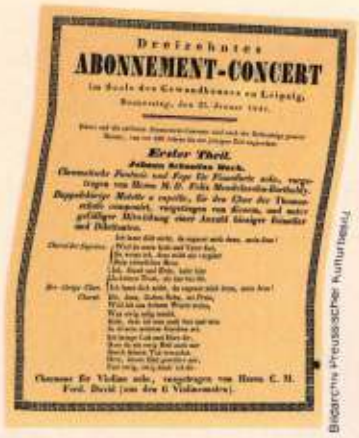
À esquerda, manuscrito autógrafo do Rondo capriccioso, *para piano, em mi maior, op. 14, publicado em 1827. Mendelsshon escreveu numerosas obras para piano, instrumento de que era um grande virtuose.*

À esquerda, quadro de Carl Spitzweg (1808-1885), intitulado O Hussardo, *onde reina uma atmosfera popular e de pintura de costumes. Carl Spitzweg, contemporâneo de Mendelssohn e, como ele, pertencente ao movimento romântico alemão, cultivou o pormenor documental e anedótico e a pintura de costumes, dando-lhes, por vezes, um tom humorístico.*

celente organista, deixou-nos algumas obras para este instrumento: três prelúdios e fugas, op. 37 (1836-1837), e seis sonatas de órgão, op. 65 (1844-1845), escritas em estilo arcaico, por vezes händeliano, onde nos surpreende a riqueza sonora à maneira de uma orquestra, fato totalmente insólito no repertório organístico da época.

As canções

Embora a sua celebridade o tenha levado a escrever algumas canções, Mendelssohn não foi propriamente um cultor deste gênero. Nota-se nelas uma predileção pela forma estrófica simples, predileção herdada certamente de seu professor Zelter, que, com Karl Philippe Emanuel Bach e Ludwig Berger, foi um dos representantes da escola berlinense de *lied*. Mendelssohn herdou também do professor o excesso de lirismo nas canções, baseadas musicalmente em belas melodias. Na parte para piano, abundam os desenhos convencionais herdados de Muzio Clementi, em especial de *Gradus ad Parnassum*. Mendelssohn escolheu para as suas canções poemas de Eichendorff, Heine e do seu amigo Immermann, entre outros. Algumas, como as canções da primavera, de gôndola, de caça, barcarolas, etc., eram muito representativas da época. Utilizou ainda textos de Goethe, mas, infelizmente, a sua inspiração fica muito aquém da do poeta. Também não conseguiu criar nenhum *lied* verdadeiramente popular, à maneira de Schubert, pois nunca atingiu a sua incomparável espontaneida-

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em cima, programa do concerto dado por Mendelssohn na Gewandhaus de Leipzig, em 21 de janeiro de 1841, em que só se interpretaram obras de Bach.

À esquerda, primeira página do lied intitulado Reiselied *(«Canção de Viagem»), que Mendelssohn escreveu sobre um texto de Heine e foi publicado em 1830.*

de. Embora a canção não tenha sido um gênero muito adequado ao seu talento, Mendelssohn escreveu obras vocais verdadeiramente notáveis, como *Winterlied* («Canção de Inverno»), op. 19-a, n.º 3, e *Neue Liebe* («Amor Novo»), op. 19, n.º 4, com texto de Heine. Alguns dos *lieder* dos anos de 1824 a 1830 atribuídos a Mendelssohn são, na realidade, da autoria de sua irmã Fanny.

A música religiosa

Mendelssohn debateu-se com um grave problema no que respeita à música religiosa. A igreja protestante carecia no seu culto do esplendor musical que a igreja católica possuía desde tempos imemoriais. Havia apenas uma exceção: a igreja anglicana, que, na época vitoriana, esteve muito ativa no campo da criação. Uma das mais eminentes figuras deste renascimento anglicano foi Samuel Wesley, amigo de Mendelssohn, que com ele comungava o fervor por Bach. Não é, pois, de estranhar que as primeiras obras sacras que Mendelssohn escreveu se destinassem a Inglaterra.

A admiração que Mendelssohn nutria por Bach foi inteiramente romântica. Segundo a maneira de ver de Mendelssohn, um dos principais objetivos da música do velho mestre tinha mudado. A *Paixão segundo S. Mateus,* concebida para o templo e o ofício divino, tinha sido transferida para as salas de concerto e amiúde de forma fragmentada.

É inegável que a admiração e o estudo das obras de Bach aumentaram o poder criador e a grandiosidade de Mendelssohn, que tendia a realizar uma síntese entre as suas próprias características e as do grande músico barroco. Daí resultou que a maioria das composições de Mendelssohn não se adequasse às celebrações religiosas nem aos concertos públicos. As suas criações mais relevantes foram os salmos, que na sua produção equivalem à cantata, entre os quais se distingue o n.º 42 — muito admirado por Schumann e basedo no salmo *Wie der Hirsch schreit nach Wasser* («Como o Cervo Deseja a Água») — para solistas, coro, orquestra e órgão, e considerado uma das melhores obras do autor. Outro salmo extraordinário é o n.º 115, para solistas, coro e uma orquestra muito ampla. Este último foi traduzido para alemão pelo próprio músico e caracteriza-se por uma escrita bachiana aliada à força de um Händel. Trata-se de uma obra praticamente única no repertório da música religiosa germânica. Outros salmos que merecem ser citados são o n.º 114, para cinco vozes, solistas e orquestra (1839), obra monumental e de grande beleza, e o n.º 98, *Singet dem Herrn* («Cantai ao Senhor»), op. 91, para oito vozes, coro duplo e orquestra.

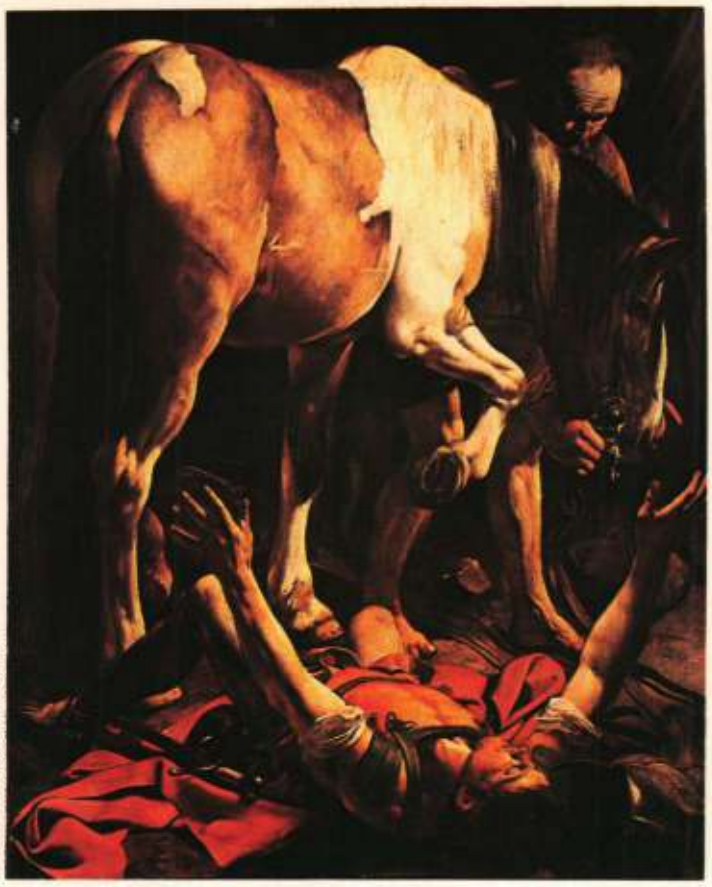
Durante os anos em que esteve ao serviço de Frederico Guilherme IV, rei da Prússia, Mendelssohn quis adaptar-se ao desejo do monarca, que, para uniformizar a liturgia, decidiu voltar ao passado, mais concretamente à música de Palestrina — tido como mestre da música sacra no campo da música vocal pura — e à dos compositores italianos de 1600.

Desta produção religiosa vocal, merecem ser mencionados *Tu es Petrus,* op. 111, para coro a cinco vozes e orquestra (1827), e a cantata *Christe, Du Lamm Gottes* («Cristo, Cordeiro de Deus») para quatro vozes e pequena orquestra, também de 1827. Devem igualmente salientar-se os três motetos, op. 69, para coro *a cappella* com solistas (1847), dos quais o mais belo é o *Magnificat* final.

Entre as composições destinadas à catedral de Berlim só ocasionalmente aparecem obras-primas, como o salmo n.º 2, *Warum toben die Heiden?* («Por que se Enfurecem os Gentios?»), op. 78, n.º 1, para soprano, coro e órgão, e *Lauda Sion,* op. 73, para solistas, coro e orquestra.

Como os outros compositores protestantes da sua época, Mendelssohn, apesar de não receber apoio da sua igreja no campo litúrgico, não soube furtar-se à atração que sentia pela grande música religiosa. A sua única possibilidade de êxito residia na escrita de um tipo de música espiritual destinado às salas de concerto. A dificuldade estava no fato de o oratório clássico — depois de *As Estações* e *A Criação,* de Haydn, e de *Cristo no Monte das Oliveiras,* de Beethoven — atravessar um período crítico. Mendelssohn prescindiu dos antecedentes próximos e retrocedeu até ao século XVIII, escrevendo os seus oratórios na linha de Händel. Para compor *Paulus,* op. 36, (1838), consultou alguns amigos teólogos, tendo sido Julius Schubring — que conhecera em Dressau em 1830 — quem lhe forneceu os textos bíblicos, mais concretamente alguns capítulos dos *Atos dos Apóstolos,* os *Salmos* e as *Epístolas* de Paulo a Timóteo e aos romanos. A obra, escrita entre 1833 e 1834, é uma justaposição, à maneira barroca, de uma sequência de quarenta números onde alternam as partes recitadas, as árias, as cavatinas, os *ariosi,* as paráfrases de corais, bem como os corais de forma livre ou extremamente rigorosos. As páginas de *Paulus* estão cheias de achados melódicos, harmônicos e contrapontísticos, todos eles inseridos numa obra de sensibilidade nitidamente romântica.

O coro tem um papel determinante na abertura de *Paulus.* Embora o libreto não se centre na vida de Cristo, a obra começa com o solene coral luterano *Wachet auf, ruft uns die Stimme* («Despertai, a Voz Chama-Nos»). A esta



Santa Maria del Popolo, Roma / Salmer

Archiv fur Kunst und Geschichte, Berlin

À esquerda, A Conversão de S. Paulo, *tela do pintor italiano Caravaggio (1573-1610). Em cima, capa da primeira edição, publicada em Bonn, em 1836, do oratório* Paulus, *de Mendelssohn. O conteúdo desta obra é, na verdade, uma imagem da história da família de Mendelssohn, cujos pais abandonaram o judaísmo para abraçarem a religião protestante, que imperava na Alemanha.*

indistintamente o povo de Israel, os profetas hebreus, os anjos ou os sacerdotes de Baal. As quatro árias de *Elias* são muito interiorizadas e descrevem fielmente os estados de alma do profeta. Ao longo da obra, um elemento harmônico — a utilização de quatro acordes — confere-lhe um fator de unidade, ao passo que a personalidade do desenho melódico é dada por dois únicos intervalos. *Elias* teve sua estréia em Birmingham, em 26 de agosto de 1846, sob a direção de Ignaz Moschelles, perante uma audiência de cerca de duas mil pessoas. Tanto *Elias* como *Paulus* ocupam um lugar excepcional na história do oratório alemão.

Em agosto de 1847, poucos meses antes da sua morte, Mendelssohn compôs alguns fragmentos de um terceiro oratório, *Christus,* inspirado na vida de Jesus, os quais foram publicados, a título póstumo, com o número de op. 97. Existe ainda uma composição, *Die erste Walpurgisnacht* («A Primeira Noite de Walpurgis»), op. 60, que poderia ser classificado como oratório profano, mas que Mendelssohn considerava uma balada para solistas, coro e orquestra. Trata-se de uma obra baseada num poema que Goethe oferecera a Zelter. Este nunca se decidiu a musicá-lo e foi o seu discípulo quem, em 1831, se dedicou à composição de uma peça tipo cantata, começada em Viena, continuada na Itália e

Biblioteca Laurenciana, Florença / Arquivo Salvat

Bibliothek Preussischer Kulturbesitz

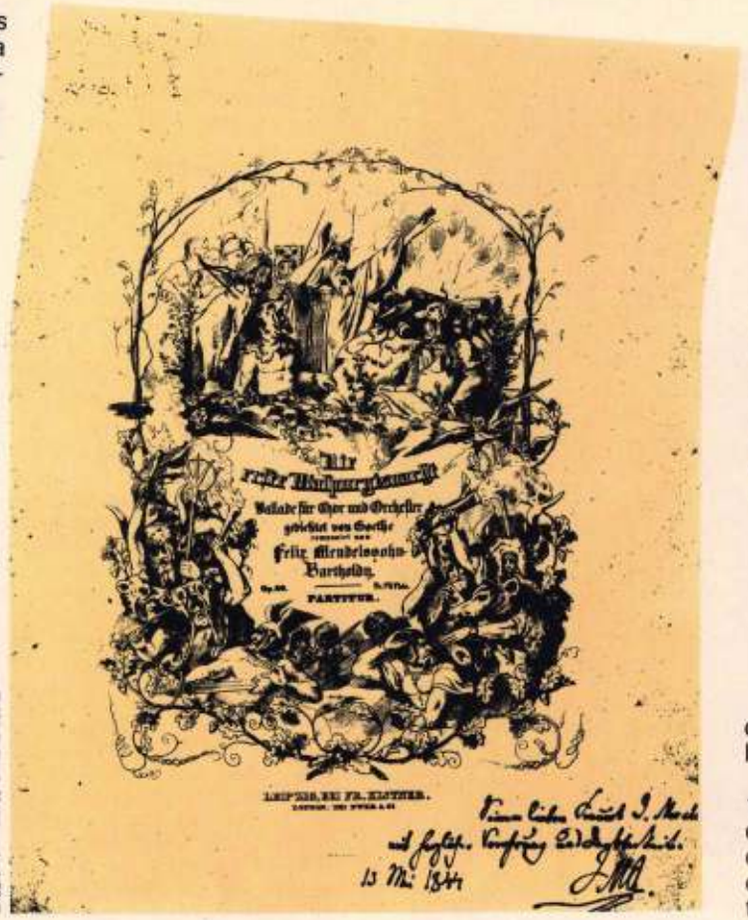
Em cima, capa da primeira edição do oratório Elias, *de Mendelssohn, publicado por Simrock, em 1847. À esquerda, página de um manuscrito do grego Cosmas, em que se vê Elias sobre o carro de fogo.*

introdução grandiosa segue-se uma fuga extraordinariamente significativa. Algumas páginas corais alcançam grande expressividade. É surpreendente o trecho que descreve os sofrimentos do protomártir Estêvão, em especial a sua lapidação, quando uma multidão fanática canta o célebre *Steiniget ihn* («Lapidai-O»), que produz grande exaltação nos ouvintes. As árias são de qualidade desigual, visto que, se umas possuem uma admirável dignidade, outras estão impregnadas de um tipo de piedade que roça a pieguice. Entre estas últimas, conta-se a cavatina que o tenor canta juntamente com o violoncelo solista, com acompanhamento de clarinete e fagote: *Sei getreu bis in den Tod* («Sê Fiel até à Morte»).

A segunda parte foi considerada mais fraca: tem um caráter mais lírico e a sua clara polifonia irradia mais serenidade do que força. *Paulus* estreou-se em Düsseldorf e a sua primeira audição foi considerada um acontecimento nacional. Traduzida para inglês por Klingemann, a pedido de Mendelssohn, tem tido, desde a sua estréia em Liverpool, a 3 de outubro de 1837, mais êxito na Inglaterra do que nos países germânicos.

Elias, op. 70 (1846), o segundo oratório do compositor, foi iniciado em 1838 e a sua elaboração foi muitíssimo lenta. É uma síntese perfeita do classicismo e do romantismo do autor. O libreto, também da autoria de Schubring, foi extraído do *Livro dos Reis* e, além de narrar cronologicamente a vida do profeta, foca os momentos mais importantes da existência do protagonista, verdadeiro herói do Antigo Testamento. *Elias* começa com uma abertura em forma de fuga que, partindo de um *pianíssimo,* acaba por alcançar um grande volume sonoro. Em seguida, o coro intervém no primeiro número dos vinte e um que constituem a primeira parte. A segunda tem igual extensão. Os coros são sugestivos e personificam

concluída em Paris. Dez anos depois, voltou a trabalhá-la em profundidade e sua estréia realizou-se em Leipzig, em 2 de fevereiro de 1843. *É uma peça cheia de simbolismo, que ocupa, na produção de Mendelssohn, um lugar intermediário entre os oratórios e os salmos.*



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Capa da primeira edição do oratório profano A Primeira Noite de Walpurgis, *de Mendelssohn, publicado em Leipzig, no ano de 1884. A obra baseia-se num poema de Goethe que se refere às festas celebradas para saudar o início da primavera. Nas suas memórias, Berlioz, que ouviu a versão revista em 1843, manifesta-se entusiasmado pela perfeita integração de vozes e instrumentos e a profunda compreensão demonstrada por Mendelssohn quanto ao espírito do poema do grande escritor alemão.*

A obra de câmara

Mendelssohn sentiu, desde a adolescência, um interesse idêntico pelo piano e pela música de câmara. O seus primeiros números de *opera* foram três quartetos de piano, violino, violeta e violoncelo, escritos entre 1822 e 1825, e que não tardaram a ser editados. Nota-se neles uma grande influência dos primeiros trios com piano de Beethoven, especialmente no domínio da sonoridade produzida pelo conjunto instrumental. O tratamento da parte de piano é excelente, embora não isento de academismo mas as obras de câmra com piano são, sem dúvida, uma modalidade apropriada ao talento de Mendelssohn. Nelas, o compositor faz jus à opinião de Schumann: «É o Mozart do século XIX, o músico mais puro, o primeiro que soube ver e conciliar as contradições do seu tempo».

Aos 15 anos, escreveu o sexteto com piano, op. 110, e o quinteto de cordas, op. 18, que redundou num grande concerto de piano no estilo das obras semelhantes de Weber ou Hummel. Nas composições contemporâneas, usou elementos folclóricos estilizados pela visão romântica da época, como aconteceu na sonata de clarinete e piano (1824), que passou a ser o op. 110, por ter sido publicada depois da morte do autor. É uma obra com inúmeros traços expressivos, que lembram composições do mesmo tipo de Schumann e Brahms. Em 1825, Mendelssohn escreveu a sua primeira obra-prima, o octeto de cordas, em mi bemol maior, op. 20 (1825), que se afasta do estilo vigente no seu tempo. O autor despediu-se das obras de juventude com este octeto, que constitui um marco na sua produção. Composto para quatro violinos, duas violetas e dois violoncelos, a sua escrita polifônica é extraordinariamente densa e tem a forma de sonata moderna. Pela primeira vez, este adolescente intuitivo se encontrou a si próprio e soube exprimir as forças do seu subconsciente. Para muitos, este octeto é ainda mais genial do que a abertura do *Sonho de Uma Noite de Verão,* de cuja fantasia e espontaneidade partilha. Quando se realizou, em Londres, a estréia da 1.ª sinfonia em dó menor, op. 11 (1824), o minueto original da obra foi substituído pelo *scherzo* deste octeto. Mendelssohn tinha grande amor pelo octeto e queria que fosse interpretado pelos instrumentos de maneira orquestral.

No campo dos quartetos de cordas, o quarteto em mi (1823) — escrito aos 14 anos — e o quarteto em fá menor, op. 80 (1847) — um semana antes da sua morte —, situam-se cronologicamente nos extremos. No meio, fica uma série de quartetos, que vão dos primeiros, assinalados pela vontade de experimentação, passando pelos que atingem o domínio clássico da forma, até à complexa expressividade dos da maturidade.

Entre os mais significativos, encontra-se o quarteto de cordas em lá menor, op. 13 (1827), escrito sob a impressão da notícia da morte de Beethoven, que tanto admirava, e em que está patente a influência dos quartetos intermédios beethovenianos. A técnica dos dois compositores é, porém, completamente distinta. O andamento vivo deste quarteto, *intermezzo,* é excelente. O quarteto op. 13 apresenta pontos de semelhança com o último quarteto do autor, escrito também depois do desaparecimento de um ser muito amado: sua irmã Fanny.

Em 1829, escreveu, em forma de *lied,* o quarteto de cordas em mi bemol maior, op. 12 (1829), em que experimentou as estruturas cíclicas. O anterior, que tem o número de op. 13-a, apesar de ter sido escrito dois anos antes, é habitualmente preferido. Diz-se que Mendelssohn, nesta peça, não conseguiu superar a frieza emocional a não ser na *canzonetta,* pequena obra-prima fluida e despreocupda. Ambos os quartetos representam conflitos íntimos que o músico tenta resolver.

Em janeiro desse mesmo ano, produziu as variações concertantes para violoncelo e piano, op. 17, em homenagem a seu irmão Paul, jovem violoncelista. Existem também outras obras dedicadas a este instrumento, de que o compositor sentia orgulho.

Durante os anos de 1837 e 1838, Mendelssohn escreveu os três quartetos de cordas, op. 44, n.os 1, 2 e 3, de forma clássica, em que as funções tonais estão tão bem colocadas que aparecem com toda a naturalidade. O terceiro é de grande beleza, sobretudo no que respeita ao *scherzo,* baseado em motivos musicais de apenas três notas.

Mendelssohn escreveu dois trios com piano: o trio em ré menor, op. 49 (1839), considerado o mais belo da época, e o trio em dó menor, op. 66 (1845), de caráter dramático. Em ambas as obras predominam as tonalidades menores tão caras ao músico e um fator tímbrico independente do piano, que está, ao mesmo tempo, em perfeita sintonia com os instrumentos de corda.

Muitos anos antes tinha composto o trio em dó menor (1820), bastante menos significativo. O primeiro dos trios mencionados realiza uma verdadeira síntese do equilíbrio clássico e do ardor romântico. O piano desempenha um papel preponderante nesta obra modelo. O segundo trio é sombrio, prevalecendo nele o elemento rítmico que intensifica a sua força dramática.

O primeiro dos dois quintetos de corda compostos por Mendelssohn foi escrito em 1826, na tonalidade de lá maior, existindo também uma versão definitiva que data de 1832; o segundo, em si bemol, op. 87, foi concluído em

Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

Retrato de Felix Mendelssohn, cerca de 1845, assinado por Edward Magnus (1799-1872). Nesta época, Mendelssohn desenvolveu uma grande atividade, uma vez que a sua presença era solicitada em muitos lugares da Europa.

Sodem, em julho de 1845. Este último exprime a tristeza de uma forma quase abstrata, principalmente no *adagio*. Ambos têm uma formação musical idêntica: dois violinos, duas violetas e um violoncelo. Uma das características desta obra intensa, publicada postumamente, é a cor instrumental, que adquire uma sonoridade orquestral no primeiro e no último tempos, o *allegro vivace* e o *allegro molto vivace* final.

Em 1847, Mendelssohn escreveu a sua última obra de câmara, o já citado quarteto de cordas em fá menor, op. 80 (1847), verdadeiro canto fúnebre em memória de Fanny Mendelssohn de Hensel. Nela, o músico expressa, de maneira direta, o seu fatalismo e ausência de esperança. Consegue-o por meio de uma escrita polifónica notável e pela utilização de surpreendentes timbres instrumentais. Uma vez mais, Mendelssohn demonstrou ser capaz de exprimir os seus sentimentos pessoais sem precisar de destruir as formas clássicas. Assim, as suas composições oscilam entre a objetividade e a visão subjetiva do músico.

Catálogo de obras

OBRA ORQUESTRAL

Sinfonias

N.° 1, em dó menor, op. 11 (1824) ● N.° 2 (sinfonia-cantata), em si bemol maior, op. 52 (1840) ● N.° 3 *(Escocesa)*, em lá menor, op. 56 (1830-1842) ● N.° 4 *(Italiana)*, em lá maior, op. 90 (1833) ● N.° 5, em ré menor, op. 107 (1830-1832).

Aberturas

Abertura do *Sonho de Uma Noite de Verão*, em mi maior, op. 21 (1826) ● *A Gruta de Fingal*, ou *As Hébridas*, em si menor, op. 26 (1830-1832) ● *Meeresstille und Glückliche Fahrt*, em ré maior, op. 27 (1828-1832) ● *Märchen von der schönen Melusine*, em mi maior, op. 32 (1833) ● *Ruy Blas*, em dó menor, op. 95 (1839) ● Abertura em dó, op. 101.

Piano e orquestra

Capricho brilhante, em si menor, op. 22 (1832) ● Concerto n.° 1, em sol menor, op. 25 (1831) ● Rondó brilhante, em mi bemol maior, op. 29 (1834) ● Concerto n.° 2, em ré menor, op. 40 (1837) ● Serenata e *allegro giocoso*, em si menor,op. 43 (1838).

Violino e orquestra

Concerto em mi menor, op. 64 (1844).

Vários

Trauermarsch, em lá menor, op. 103 (1836) ● Marcha em ré maior, op. 108 (1841) ● 13 sinfonias para orquestra de cordas (1821-1825).

OBRA INSTRUMENTAL

Piano

Capriccio, em fá sustenido menor, op. 5 (1825) ● Sonata em mi maior, op. 6 (1826) ● 7 Peças características, em mi menor, si menor, ré maior, lá maior, lá maior, mi menor, e mi maior, op. 7 (publ. 1827) ● *Rondo capriccioso*, em mi menor, op. 14 ● Fantasia, op. 15 ● 3 fantasias em lá menor, mi menor e mi maior, op. 16 (1829) ● *Canções sem Palavras*, op. 19 (1829), op. 30 (1833-1834), op. 38 (1837) op. 53 (1841), op. 62 (1843-1844), op. 67 (1843-1845), op. 85 (1834-1845), op. 102 (1842-1845) ● *Caprices* em lá menor, mi maior e si bemol menor, op. 33 (1833-1835) ● 6 prelúdios e fugas, op. 35 (1832-1837) ● Variações sérias em ré menor, op. 54 (1841) ● 6 *kinderstücke*, op. 72 (1842) ● Variações em mi bemol maior, op. 82 (1841) ● Variações em si bemol maior, op. 83 (1841) ● 3 prelúdios e 3 estudos, op. 104 (1834-1838) ● Sonata em sol menor, op. 105 (1821) ● Sonata em si bemol maior, op. 106 (1827) ● *Albumblatt*, em mi menor, op. 117 (1837) ● *Capriccio*, em mi maior, op. 118 (1837) ● *Perpetuum mobile*, em dó maior, op. 119. ● Outras peças.

Órgão

3 prelúdios e fugas, op. 37 (1833-1837) ● 6 sonatas, op. 65 (1839;1844) ● Fuga em fá menor (1839) ● Prelúdio em dó menor (1841) ● *Andante* e *allegro* (1844).

Outras

Variações em si bemol maior, para dois pianos, op. 83-a ● *Allegro* Brilhante, em lá maior, para dois pianos, op. 92 (1841) ● Duo concertante sobre a abertura *Preciosa*, de Weber, para dois pianos ● Sonata de violoncelo e piano, em si bemol maior, n.° 1, op. 45 (1838) ● Sonata de violoncelo e piano, em ré maior, n.° 2, op. 58 (1843) ● Variações concertantes para violoncelo e piano, em ré maior, op. 17 (1829) ● *Canção sem Palavras*, em ré maior, para violoncelo e piano, op. 109 (1845) ● Sonata de violino e piano, em fá menor, op. 4 (1825) ● Trio de violino, violoncelo e piano, em ré menor, op. 49 (1839) ● Trio de violino, violoncelo e piano, em dó menor, op. 66 (1845) ● 3 quartetos em dó menor, op. 1 (1822), fá menor, op. 2 (1823), e si menor, op. 3 (1824-1825), cordas e piano ● 2 peças concertantes em fá menor e ré menor para clarinete, «cor de basset», trompa e piano, op. 113 e op. 114 (1833) ● 7 quartetos de cordas, em si bemol maior, op. 12 (1829), em lá menor, op. 13 (1827), em ré maior, mi menor e mi bemol maior, op. 44 (1837-1838), em fá menor, op. 80 (1847), e op. 81 (1827-1847) ● 2 quintetos de cordas em lá maior, op. 18 (1831), e si bemol maior, op. 87 (1845) ● Sexteto com piano em ré maior, op. 110 (1824) ● Octeto em mi bemol maior, para 4 violinos, 2 violetas e 2 violoncelos, op. 20 (1825).

OBRA VOCAL E CORAL

Voz e órgão

3 peças com solo e coro: *Aus tiefer Not, Ave Maria, Mitten wir*, op. 23 ● 3 motetos com coro feminino, op. 39 (1830).

Voz e piano

12 *lieder*, op. 8 (1830) ● 12 *lieder*, op. 9 (1829) ● 6 *lieder*, op. 19-a (1830) ● 6 *lieder*, op. 31 ● 6 *lieder*, op. 34 (1834-1837) ● 6 *lieder*, op. 47 (1839) ● 6 *lieder*, op. 57 (1839-1842) ● 6 *lieder*, op. 71 (1842-1847) ● 3 *lieder*, op. 84 (1831-1839) ● 6 *lieder*, op. 86 (1826-1847) ● 6 *lieder*, op. 99 (1841-1845) ● 6 duetos com piano, op. 63 (1836-1844) ● 7 duetos com piano, op, 77 (1836-1847) ● 3 *Volkslieder* e outras canções.

Coro «a cappella»

Cerca de 50 obras, op. 41, 48, 50, 59, 75, 76, 88, 100, 116 e 120, compostas entre 1834-1847.

Coros com orquestra

Salmo n.° 115, solo e coro, op. 31 (1830) ● Salmo n.° 42, solistas e coro, op. 42 (1837) ● Salmo n.° 95, tenor e coro, op. 46 (1839) ● Salmo n.° 114, op. 51 (1839) ● Salmos n.^{os} 2, 22 e 43, solistas e coro, op. 78 (1844) ● Salmo n.° 98, op. 91 (1843) ● 3 motetos, solistas e coro, op. 69 (1847) ● 6 *Anthems*, op. 79 (1843-1846) ● *Tu es Petrus*, coro a 5 vozes, op. 111 (1827) ● *An die Künstler*, op. 68 (1846) ● *Kyrie Eleison*, coro duplo (1846) ● *Lauda Sion*, cantata, op. 73 (1846) ● *Paulus*, oratório, op. 36 (1836) ● *Elias*, oratório, op. 70 (1846) ● *Christus*, oratório incompleto, op. 97 (1847).

Música de teatro

Antígona, música de cena, op. 55 (1841) ● *Die erste Walpurgisnacht*, op. 60 (1842) ● *Sonho de Uma Noite de Verão*, op. 61 (1843) ● *Athalia*, op. 74 (1843) ● *Oedipus in Kolonos*, op. 93 (1845).

Ópera

Die Hochzeit des Camacho, op. 10 (1825) ● *Die Heimkeher aus der Fremde*, op. 89 (1829) ● *Loreley* (incompleta), op. 98 (1847).

Perfil biográfico

Capítulo 22

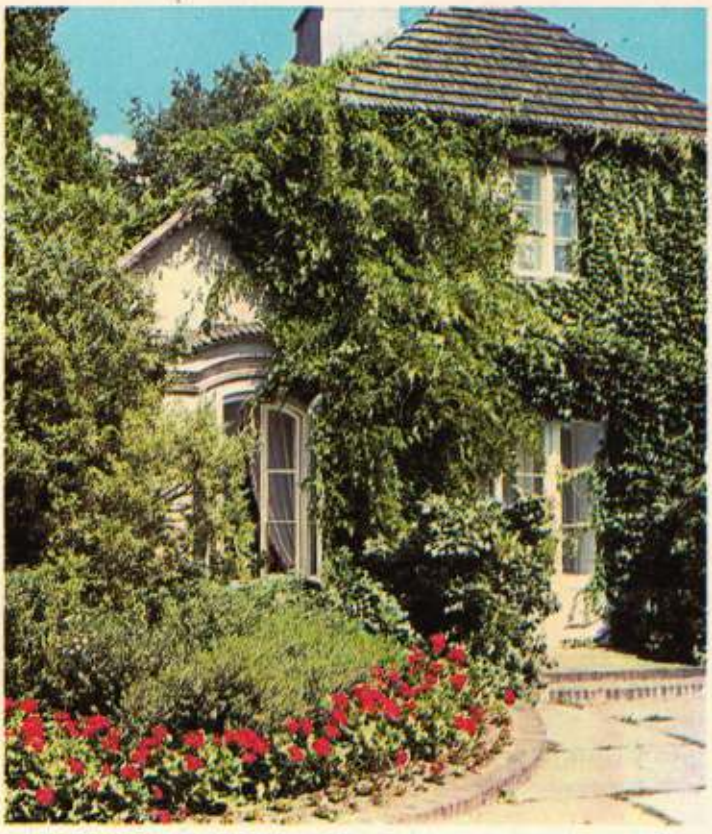
Chopin, poeta do piano

Frédéric Chopin foi um homem realmente complexo, pelo que não é fácil caracterizá-lo em poucas linhas. Nele, a sobre-humana sensibilidade, a doença tipicamente romântica, o medo da morte, a melancolia e as enormes indecisões coexistem com um negociante exigente no momento de publicar as suas obras (aliás, é conhecido o seu desprezo pelos editores). O músico solitário que necessita visceralmente da intimidade do piano para se expressar não exclui nele o concertista que procura os salões para divulgar a sua obra. Sob a máscara da sua original maneira de ser, esconde-se uma tormenta de sentimentos e alucinações.

Embora Chopin fosse polonês até à medula, o seu temperamento e gosto tinham muito de francês. Sem poder abdicar da condição de eslavo, integrou de forma absoluta na sua personalidade o elemento francês. No entanto, embora a Polónia e a França fossem os países onde residiu, viajou com freqüência, sem chegar a ser um «peregrino» como Liszt. Em resumo, e segundo o escritor francês Romain Rolland (1866-1944), a sua vida deixa-nos «uma impressão brilhante e triste, irônica, amarga e desenganada».

Museu histórico de Versalhes / Titu-

Este retrato, pintado por Ary Scheffer, mostra-nos a imagem de Chopin nos anos de juventude. Tendo morrido de tuberculose, doença tipicamente romântica, aos 39 anos, Chopin foi a personificação do artista atormentado, cuja exacerbada sensibilidade o levava constantemente a refugiar-se na sua própria intimidade. «É um ser incapaz de compreender qualquer coisa desde que não seja idêntica a si mesmo», disse George Sand acerca dele.



Bavaria Verlag

Casa natal de Chopin. Zelazowa Wola / Arquivo Salvat

Casa natal de Chopin. Zelazowa Wola / Arquivo Salvat

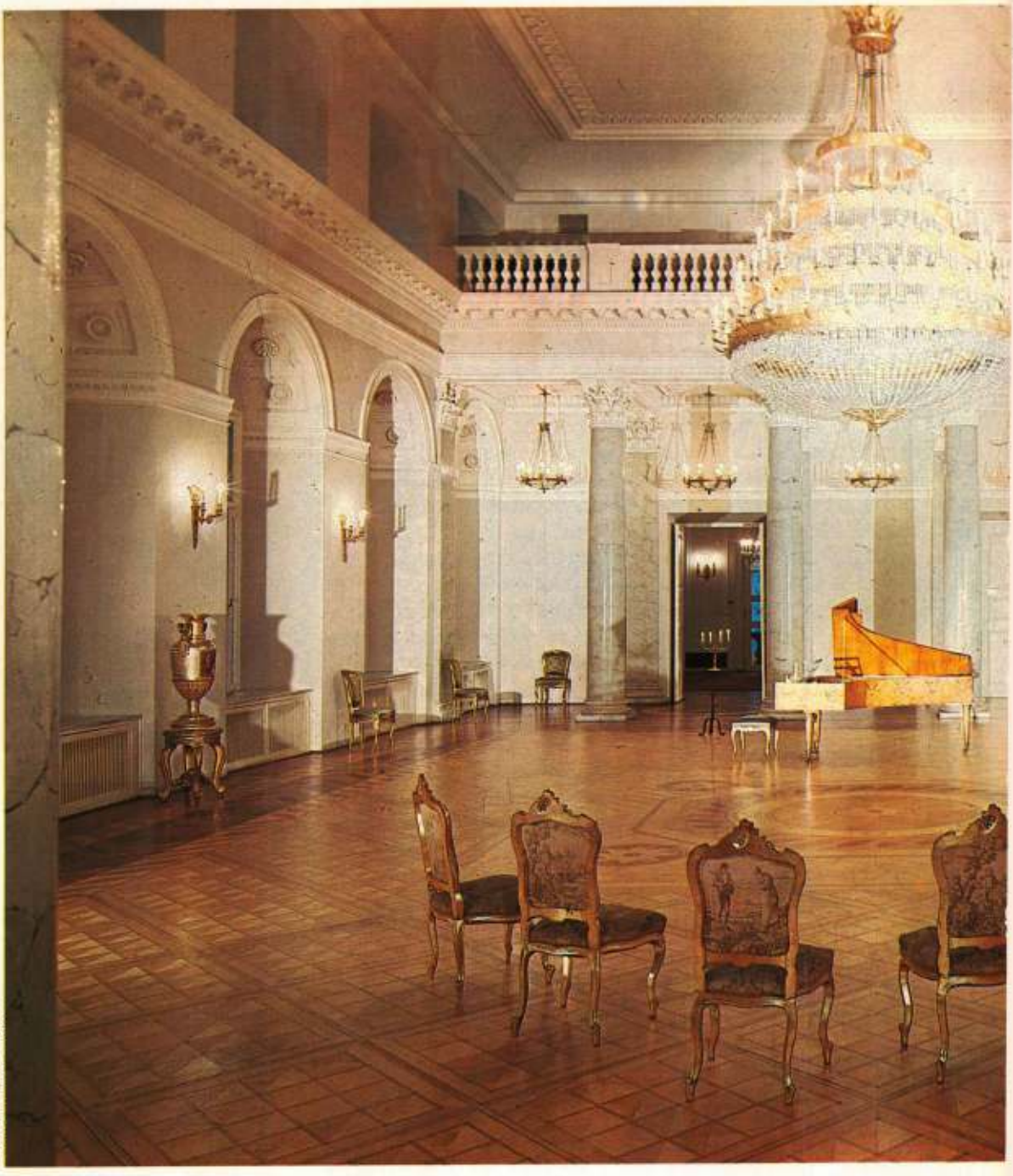
À esquerda, casa onde nasceu Chopin em 1 de março de 1810. Era um pavilhão que ficava perto da mansão senhorial da quinta Zelazowa Wola, propriedade do conde Skarbek, situada a poucos quilômetros de Varsóvia. Chopin viveu nela apenas oito meses, pois a família teve de se mudar para a capital polonesa, para onde seu pai fora nomeado professor de francês do liceu.

Nicolas Chopin, pai do músico, era um emigrante francês. A mãe, Justina Krzyzanowska, pertencia a uma família nobre polonesa arruinada e vivia em casa dos condes de Skarbek como dama de companhia. Aí conheceu Nicolas Chopin, que era preceptor dos filhos dos condes, e nasceu Frédéric Chopin.

Coleccion I. Czernowska / Arquivo Salvat

Sociedad Histórica y Literaria Polaca, Paris / Arquivo Salvat

Wojciej Zywny (em cima) e Josef Elsner (embaixo) foram os professores de música de Chopin. Zywny era violinista e transmitiu ao discípulo a sua paixão por Bach. Elsner, que substituiu Zywny como professor de Chopin quando este tinha 14 anos, era diretor do Conservatório de Varsóvia e ensinou-lhe harmonia e composição. Elsner augurou o seu futuro, quando nas notas de Chopin escreveu «gênio musical».



E. Lessing / Magnum / Zardova

Um pianista sem professores de piano

Filho de um emigrante francês, Nicolas Chopin, e de uma polonesa, Justina Krzyjanowska, Frédéric Chopin nasceu em 1 de março (no registro de nascimento, porém, consta 22 de fevereiro) de 1810, numa pequena quinta situada a poucos quilômetros de Varsóvia, chamada Zelazowa Wola, propriedade do conde Skarbek, onde seu pai era perceptor. A inclinação que cedo demonstrou para a música fez que os pais o estimulassem nesse sentido. O piano foi o instrumento onde aprendeu as primeiras noções musicais. Desde então e até ao último alento, o piano foi, para Chopin, algo mais do que um instrumento: converteu-se quase no seu duplo. É de salientar, uma vez que isso revela o seu gênio original e revolucionário, que Chopin não teve entre os seus mestres nenhum pianista.

A sua primeira professora foi a irmã Louise. Quando esta deixou de lhe poder transmitir mais conhecimentos, foi o violinista de origem checa Wojciej Zywny (1756-1842) quem passou a ser responsável pela sua formação musical. Zywny comunicou ao rapaz a sua paixão por Bach — interesse pouco freqüente na época — e por Mozart. Todos os biógrafos do músico polonês insistiram em que Zywny não tentou submeter nem moldar o talento do aluno, incitando-o antes a «inventar» ao piano e transcrevendo depois as obras que a criança improvisava.

Em 1822, seu pai decidiu que fosse estudar no Conservatório, sob a direção de Josef Ksawery Elsner (1769-1854), o qual acompanharia o progresso da educação do rapaz com um tal espanto que chegou a escrever as seguintes palavras na classificação que lhe atribuiu em 1829: «Gênio musical.» Importa referir que Elsner também não ensinou piano a Chopin, mas sim contraponto e harmonia. O jovem músico continuou a investigar por sua iniciativa as possibilidades do

instru... ...o e a procurar nele a expressão do seu próprio mundo interior. Havia já um tempo que o precoce músico compunha: a polaca em lá bemol maior (1821), primeiro esboço da mazurca em lá menor, várias mazurcas e polacas. Elsner, porém, era partidário da música sinfônica e da ópera. Foi provavelmente devido à sua influência que nasceram os concertos de piano e orquestra de Chopin.

Pode-se afirmar que Chopin se caracteriza por pouco interesse e reduzida habilidade no que se refere às formas impostas pela tradição. Muitas das suas composições inspiradas nestas formas, como os concertos n.º 1 e n.º 2 (1830-1829), o trio em sol menor de piano, violino e violoncelo, op. 8 ou a sonata n.º 1, em dó menor, op. 4, datam desta fase, embora também tivesse composto duas sonatas mais tarde. Por mais que se tenham querido reivindicar as orquestrações dos seus concertos ou sonatas, o Chopin genial está mais em qualquer dos prelúdios ou noturnos do que no tratamento da forma sonata.

Demais, convém referir o seu interesse pela ópera, desde muito novo. Chopin fez longas viagens para assistir a representações que lhe interessavam. Por vezes, chegava a uma cidade depois de uma viagem e vencia o cansaço para assistir a um espetáculo ou enfrentava uma tempestade de neve para chegar ao teatro. Sabemos que, em 1828, se deslocou a Berlim para ouvir óperas de Spontini, Onslow e Cimarosa.

A influência de Paganini

Em 1829, Paganini chegou a Varsóvia. Chopin foi ouvi-lo e ficou deslumbrado. O impacte que o virtuosismo do italiano produziu nele foi muito profundo. A sua dívida mais evidente para com Paganini aparece no primeiro estudo do op. 10, que Chopin compunha naquela altura. Possivelmente, a dívida será maior no caso de Liszt do que no de Chopin. Neste, o virtuosis-

À esquerda, uma sala com piano do palácio Radziwill, onde Chopin deu o primeiro concerto quando tinha apenas 8 anos.

A Varsóvia onde viveu Chopin era uma cidade em franco progresso urbano desde a última metade do século XVIII e, ao mesmo tempo, o grande centro cultural e patriótico da Polónia.

Museu Nac... ...ia de Varsóvia Arquivo Salvat

mo não será nunca um fim, mas um meio para nos contar uma coisa, o que nem sempre se verifica com Liszt. Se é certo que, apesar das suas «veleidades pelos fogos-de-artifício» — como diria Fischer —, Liszt foi um músico, e um músico importante, não é menos verdade que Paganini esteve mais próximo do circo do que da música, como a história, aliás, demonstrou.

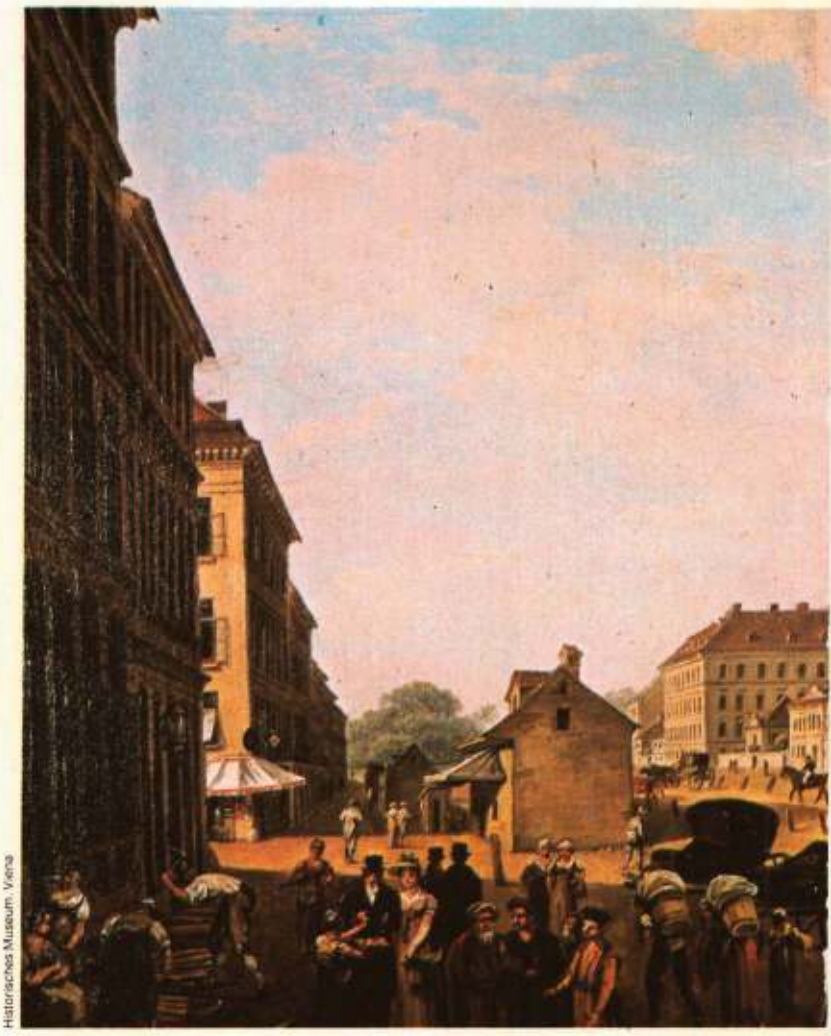
Recordemos, ainda, dois aspectos importantes da vida de Chopin, antes de passarmos a relatar a fase das suas viagens. Em primeiro lugar, as suas estadas em Szafarnia, em 1824 e 1825. Talvez o que há de mais polonês na obra de Chopin derive das temporadas que o músico passou nesta localidade. Foi ali que sentiu, assimilou e posteriormente compreendeu, através das canções e danças campestres, aquilo que na realidade é a *polaca*. A autenticidade e a força das danças e cantos populares fizeram-no intuir o que de superficial e falso tinham as «polacas» a que se dedicavam alguns músicos, a fim de agradar ao público. Um outro aspecto influiu grandemente na vida do músico: a sua débil saúde. Desde pequeno que Chopin sofria de inflamação dos gânglios do pescoço e teve de suportar freqüentes sangrias. A sua doença era já manifesta.

A primeira viagem

Em 1829, Chopin empreendeu a primeira viagem ao estrangeiro como concertista. O momento era propício; a sua produção como compositor tinha crescido muito. Recordemos as variações sobre um tema do D. João, de Mozart *(Là ci darem la mano)*, o rondó do concerto *Krakowiak* para piano e orquestra ou as valsas em lá bemol maior e em mi bemol maior. Com esta importante bagagem, fez uma curta viagem a Viena, onde o êxito lhe sorriu. Kreutzer, o violinista amigo de Beethoven, Seyfried, discípulo de Haydn, os fabricantes de pianos Stein e Graff, e o editor Haslinger, entre outros, elogiaram as suas obras e desejavam que o jovem as tornasse públicas num concerto, o qual se realizou no dia 11 de agosto desse ano. O êxito foi apoteótico.

Logo a partir deste concerto, destacou-se a peculiaríssima maneira de tocar de Chopin. A sua sonoridade era delicada; não impressionava pela força nem pelo som, mas sim pelos matizes e os contrastes. Não se tratava de falta de força devido à doença, como se chegou a dizer, mas de uma característica intencional das suas interpretações. Conservam-se testemunhos de pessoas que o ouviram e todos coincidem — de Berlioz a Mendelssohn — em reconhecer as inauditas sonoridades que arrancava do piano. Mais do que um concertista profisional, Chopin foi um pianista-intérprete da sua obra, daí que não tivesse interesse em competir com o virtuosismo de Thalberg ou de Liszt. A sua flexibilidade de pulso e a sua sonoridade («há tantas sonoridades como dedos; a questão está em saber como dedilhar», escreveu) e a pessoalíssima utilização do pedal («toca piano não com a mão mas com o pedal», dizia Chopin criticando Thalberg) faziam dele um pianista de salão e não de grande sala de concerto.

Às peculiaridades técnicas acrescente-se o fator psicológico. Liszt transcreve na sua biografia de Chopin uma confissão deste: «Não tenho temperamento para dar concertos: o público intimida-me, sinto-me asfixiado pela impaciência precipitada, paralisado pelos seus olhares curiosos, mudo perante essas fisionomias desconhecidas; mas você foi destinado a isso, pois quando não reduz o público, domina-o.» Mais direto e menos retórico, é um trecho de uma carta escrita a seu amigo Titus, em 1830: «Não sabes que martírio são para mim os três dias anteriores ao concerto.»


Historisches Museum. Viena

Depois de visitar Dresden e Breslau, voltou a Varsóvia, onde se apaixonou pela jovem Constança Gladkowska. Pouco antes da sua segunda partida, que ele nunca pensou como definitiva, Chopin participou num concerto em que ela também interveio. Constança — «toda vestida de branco, com uma coroa de rosas que lhe ficava extraordinariamente bem», escreveu Chopin — interpretou algumas obras de Rossini e o jovem músico tocou o seu concerto em mi menor e a *Grande Fantasia* sobre melodias polonesas. Na mazurca final, o público levantou-se para o aclamar.

Viagem sem regresso

Poucos dias depois do concerto, partiu para Viena com o amigo Titus Woyciechowsky. Sobre esta partida muito escreveram os biógrafos. Não é difícil imaginar a cena. Os amigos acabam de lhe oferecer uma taça de prata cheia de terra polonesa. Elsner dirige um pequeno coro que interpreta uma peça composta para a despedida. O jovem pensa em Constança e, como bom polonês, sente que, ao deixar a Polônia, abandona muito mais do que o lugar onde nasceu. Parte para

Em cima, uma rua da Viena que Chopin conheceu. A primeira viagem realizou-se em 1829 e representou «a sua primeira saída para o mundo». Deu vários concertos, todos com grande êxito, e a imprensa saudou-o como «um mestre de primeira categoria». Quando partiu, Chopin comprometeu-se a voltar, coisa que fez no ano seguinte, mas o êxito não se repetiu.

Esta litografia, intitulada A Ordem Reina em Varsóvia, *dá uma tenebrosa imagem da opressão da Polónia pelos russos. A insurreição dos poloneses, em 1830-1831, contra a dominação, coincidiu com a estada em Viena de Chopin, que se viu dividido entre o seu patriotismo e a entrega à música.*

Biblioteca Nacional de Paris. Colección de Vinck / Arquivo Salvat

aperfeiçoar a sua arte e espera regressar em breve, mas nunca voltará. «Em 1830, tinha saído de Varsóvia para uma dessas excursões momentâneas, quando rebentou a revolução de 29 de novembro», diz-nos Liszt. Mais de uma vez (em Stuttgart ou em Viena) se sentiu tentado a voltar. Mas não o fez. A nostalgia e a evocação iriam pesar para sempre e decisivamente na sua vida e na sua música. A primeira etapa da viagem foi Breslau, depois Dresden. Desta cidade parece que queria dirigir-se a Itália, mas mudou de rumo. Passou um dia em Praga e seguiu para a capital austríaca.

A segunda estada em Viena não foi, de modo algum, tão feliz como a primeira. Chopin já não chega como o pálido jovem que toca primorosamente piano, mas como alguém que quer abrir caminho entre os grandes da música, e isso era pedir muito. Um polonês a pretender conquistar Viena, uma Viena cheia de recor-

À esquerda, uma vista do Marché aux Fleurs na época em que, depois de abandonar Viena, Chopin chegou finalmente a Paris, cidade que o deslumbrou. «Em Paris, podes divertir-te, aborrecer-te, rir, chorar, fazer o que te aptece: ninguém olhará para ti, porque há milhares de pessoas que fazem o mesmo», escreveu.

Vista do interior da casa de Varsóvia onde Chopin vivia antes de partir para Viena. Foi destruída durante a Segunda Guerra Mundial, mas reconstruiu-se com a finalidade de a converter num museu em memória do músico polonês. Sobre a mesa, pode ver-se o manuscrito original do concerto em mi menor.

dações de Mozart, Beethoven e Schubert. Não era precisamente a forma de tocar do jovem polonês nem a sua música, que exigia intimidade para ser escutada, o que o buliçoso público vienense desejava. Um público que, como Chopin lamenta numa carta, «só quer ouvir as valsas de Lanner e do pai Strauss.» Por outro lado, acabava de se dar o levantamento dos poloneses contra os russos, e na Áustria não se via com bons olhos a insurreição da Polónia.

Assim, ninguém lhe propôs concertos nem desejou conhecer a obra do jovem músico. Chopin decidiu partir. No bolso, levava uma carta que o Dr. Malfatti, que havia assistido a Beethoven, dirigia ao seu amigo, o compositor Ferdinando Paer (1771-1839), em Paris, carta que abriu muitas portas ao músico polonês. De Viena foi para Stuttgart, onde recebeu a notícia alarmante da tomada de Varsóvia pelos russos. Sozinho, sem amigos, Chopin escreve no diário confissões dramáticas. A sua desolação é total. Pensa em Constança: «Onde estás?... Talvez nas mãos dos russos; talvez a estas horas um soldado repugnante a estrangule, torture, mate. Meu amor, estou só.» Pensa em sua mãe: «É possível que um russo matou-a, torturou-a... enquanto as minhas irmãs, enlouquecidas, resistem e meu pai, desesperado, não sabe a quem acudir... E eu aqui, condenado à inação! Acontece-me por vezes que nem sequer consigo suspirar e, cheio de dor, verto no piano o meu desespero.» E, à beira da loucura: «Penso na cama onde me vou deitar... essa cama onde mais de um cadáver esteve estendido muito tempo; e, no entanto, não sinto a menor apreensão. Em que poderia distinguir-me de um cadáver?»

A consagração em Paris

Chopin chegou a Paris em 1831. A sua estada nesta cidade foi decisiva para que tomasse consciência da sua personalidade como compositor. Quando, graças às cartas de Paer, conheceu Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) — um dos grandes pianistas da época —, este elogiou a sua inspiração e bom gosto, mas encontrou-lhe também muitos defeitos. Sobre isto escreveu a seu amigo Titus Woyciechowsky: «Depois de me ter estudado bem, propôs-me ter lições com ele durante três anos e disse-me que ia fazer de mim um dos melhores. Respondi-lhe que sei o que me falta, mas que não o quero imitar [...]» «Disse-me que não tenho escola [...] que, ainda que quisesse, não poderia criar uma nova escola sem conhecer a antiga.» E a seu professor Elsner confidenciou, também nesse ano, que não desejava ser «uma cópia de Kalkbrenner» e que «ninguém poderia arrancar de mim a idéia e o desejo, talvez audacioso mas nobre, de criar um mundo novo.» Parece que Chopin ganhara consciência das suas limitações e possibilidades mas, de qualquer modo, decidira ser ele próprio e não outro. Teve fé na aposta e, felizmente para todos, preferiu não ser um pinaista *comme il faut*, como pretendiam, mas sim como ele queria. O mundo que o compositor transportava dentro de si era demasiado grande para que um êxito fácil o pudesse calar.

Através de Kalkbrenner e doutros, Chopin foi-se introduzindo na sociedade parisiense. Na Paris romântica, os artistas tinham o hábito de se reunir e de organizar serões. Pouco a pouco, Chopin começou a ser conhecido e a fascinar. Na capital francesa, havia um ambiente — que de certa maneira ele modelou ao seu gosto — que favorecia a divulgação da sua obra. Era o dos salões. Chopin sabia que o seu modo de tocar — já o dissemos — não era o mais adequado a grandes recintos. Exigia para a sua música a intimidade do pequeno salão e como público, não o espectador ávido de brilho e de pausas arrebatadoras, mas o espírito afim, a pessoa culta e sensível. Durante esses anos, Chopin evitou a escravidão do virtuose. Ao longo dos dezoito anos em que — salvo esporádicas saídas — viveu em Paris, deu apenas dezanove concertos «públicos». Os privilegiados que assistiam aos se-

E. Lessing / Magnum / Zardoya

rões íntimos eram, na sua maioria, artistas: Delacroix, os Rotschild, Liszt, a condessa d'Agoult, Mickiewicz, Heine... Não sem ironia, Liszt numa crônica de jornal, referiu-se ao público que ía ouvir Chopin como «a aristocracia do sangue, do dinheiro, do talento, da beleza.» A verdade é que, graças a estes serões, Chopin tornou conhecida a sua música e encontrou um modo de vida que lhe permitia subsistir — as aulas de piano —, convertendo-se num professor caro e muito procurado. Mais tarde, uma das suas alunas, Mme. Mauté de Fleurville, será professora de uma criança, Claude Debussy.

Entretanto, as suas obras começavam a ser conhecidas. Haslinger publicou em Viena as variações sobre um tema do *D. João,* que deslumbravam Schumann. Conheceu Rossini, Cherubini, Berlioz e, sobretudo, Bellini, de quem gostava como um irmão. Como já dissemos, Chopin manifestava um enorme interesse pela ópera; isso não se devia ao fato de desejar escrever ópera — apesar dos conselhos de Elsner, que via no discípulo o criador da ópera polonesa —, mas sim a querer «descobrir os segredos da melodia verdadeiramente cantável e realçada pela técnica do *bel canto*», como diz Jesús Bal y Gay. Chopin não se limitou a fazer «arranjos» de melodias para o piano, antes procurou motivos de inspiração nos modelos melódicos italianos. Mas esta não é a sua única fonte: em Chopin, o eslavo, o francês e o italiano transformam-se para dar origem a uma expressão original.

Amor e doença

Em 1835, tendo tido conhecimento de que seus pais iriam passar uma temporada nas termas de Carlsbad, decidiu ir visitá-los. Havia muito que não se sentia tão feliz. Nos últimos tempos, não se tinha ressentido tanto da doença e começava a ser admirado. No regresso, parou em Dresden para visitar uma família que conhecia desde a infância: os Wodzinsky. Apaixonou-se por Maria, a filha mais nova, a quem dedicou a valsa op. 69, n.º 1, *O Adeus,* e um esboço do noturno em mi bemol, op. 9, n.º 2. Chopin passou uma semana encantadora em casa dos amigos. A mãe de Maria falava dele como «o meu quarto filho». Na viagem para Paris, deteve-se em Leipzig para visitar Clara Wieck e Schumann. Ao chegar a Heidelberg, a enorme fadiga que se apoderara dele obrigou-o a descansar vários dias. O seu estado agravou-se de maneira alarmante:

Sociedad Histórica y Literaria Polaca. París / Arquivo Salvat

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Sociedad Histórica y Literaria Polaca. París / Arquivo Salvat

Em cima, retrato de Chopin por Maria Wodzinsky (embaixo), cujo amor foi frustrado pela oposição da família da jovem, que pertencia à alta nobreza.

Chopin cedo se converteu no pianista da moda nos salões mundanos de Paris: a sua mera presença bastava para assegurar o êxito de um serão.

cuspia sangue. Ainda doente, chegou a Paris, onde soube da morte de Bellini, o que o fez mergulhar numa profunda depressão.

O abatimento e a falta de saúde levaram-no a declinar o convite afetuoso de Mendelssohn e Schumann para assistir ao festival de Düsseldorf. Durante um período de tempo considerável, Chopin viveu fechado em si próprio, sem sair de casa nem freqüentar reuniões. Começaram a correr rumores de que o compositor tinha morrido. A falsa notícia não tardou a chegar a família Wodzinsky não eram infundados: Chopin, vítima de uma gripe, cuspia sangue sem parar.

George Sand

Em 1836, Chopin conheceu George Sand, pseudônimo de Aurore Dupin, cujo nome de casada era Dudevant. Pouco depois, os amigos desta aperceberam-se do seu interesse em atrair Chopin à casa que possuía em Nohant. O músico tinha recusado um convite feito no verão de 1837. Sabemos que Sand não produziu nele

Leque pintado por George Sand e por Charpentier (Museu Carnavalet, Paris). Nele, vê-se entre outros, Liszt ajoelhado perante Sand, que tem na mão um pássaro com o perfil de Chopin.

Dresden e inclusivamente à Polônia. Foi prontamente desmentida, mas, para os Wodzinsky, foi um aviso importante. Em abril de 1836, o músico juntou-se a eles em Marienbad. Chopin, que se havia insinuado amorosamnte por carta (Maria também), esclareceu a situação e pediu a mão da jovem, que a família concedeu com a condição, imposta pela mãe, de as relações só serem oficializadas ao fim de um ano. Entretanto, as notícias acerca da saúde de Chopin foram tão preocupantes que a mãe, temendo que a filha chegasse a casar com um tuberculoso, decidiu que era preferível uma ruptura. O destino encarregar-se-ia de consumar o medo da família: Maria Wodzinsky acabou por se casar com outro homem, que, tal como o filho dessa união, morreria também tuberculoso.

Desolado, Chopin fez um pequeno embrulho com todas as cartas que recebera de Maria e nele escreveu: «O meu desgosto.» Por outro lado, os temores da

A singular e vincada personalidade de Sand, ilustrada pelas suas ideias socialistas e sempre rodeada pelo escândalo amoroso e pela extravagância da sua imagem (fumava charuto e vestia roupas de homem), despertou de início a aversão de Chopin, mas depois acendeu nele um longo e atormentador amor.

217

boa impressão, antes pelo contrário. A recordação do seu amor frustrado doía-lhe ainda demasiado para prestar atenção a uma mulher. «Conheci uma grande celebridade: Madame Dudevant, conhecida pelo nome de George Sand. Mas não simpatizo com a sua cara, não gostei nada dela. Tem até qualquer coisa que me repele», escreveu à família. «Que mulher antipática é George Sand! Será verdadeiramente uma mulher? Quase me inclino a duvidar.»

Aparentemente, o amor entre os dois era mais do que improvável. George Sand era totalmente diferente das jovens polonesas que Chopin amara. Fumava charuto, tratava os desconhecidos por tu (que falta de cortesia para a *politesse* de Chopin!), vestia calças e, além disso, tinha idéias socialistas. Do outro lado, havia o conservadorismo, a timidez, o aristocracismo e a melancolia de Chopin. No entanto, George Sand sentia-se fascinada pelo efeito que nela produzia «esse pequeno ser» que não deixava prender. Assim que se certificou de que ele não casaria com Maria Wodzinsky, tentou por todos os meios fazer que Chopin se enamorasse dela. A situação não podia ser mais favorável: Chopin, doente e desamparado, precisava de alguém que cuidasse dele, o compreendesse e amasse. Ela, dominadora e maternal, podia projetar o seu afeto no músico, seis anos mais novo.

O consentimento de Chopin não tardou a chegar. Em outubro de 1837, escreveu no seu diário: «Vi-a três vezes. Ela olhava-me profundamente nos olhos, enquanto eu tocava. Era uma música um pouco triste, lendas do Danúbio; o meu coração dançava com o dela no país longínquo. E os seus olhos nos meus, olhos escuros, singulares, que diziam? Apoiava-se sobre o piano e os seus olhares abrasadores inundavam-me [...] Flores à nossa volta. O meu coração estava preso. Voltei a vê-la duas vezes... Ama-me...»

Estada em Maiorca

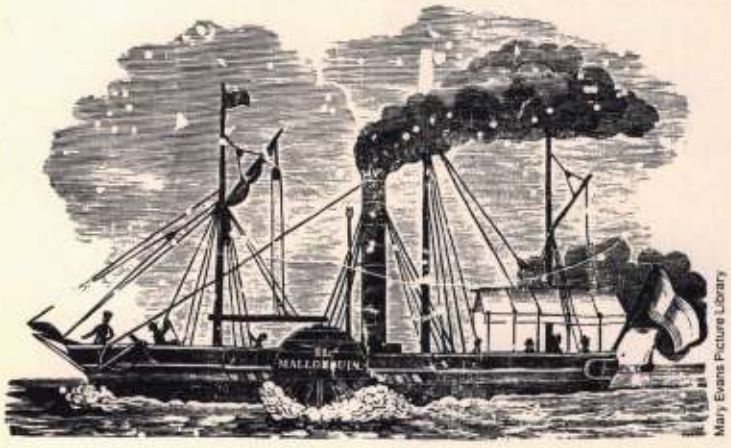
George Sand preocupou-se, em primeiro lugar, com a precária saúde do pianista polonês. Queria tratar do amante, viver com ele e, ao mesmo tempo, desejava afastar-se dos amantes anteriores (Musset, Diddier, Mallefille) e de Dudevant, seu marido, e, por isso, decidiu abandonar Nohant e Paris. Influenciada pelos elogios que o liberal espanhol Mendizábal lhe fizera de Maiorca, resolveu ir para a ilha com Chopin e seus dois filhos, Maurice e Solange. A chegada deslumbrou os amantes. Em novembro de 1838, Chopin escreveu a Fontana: «O céu é de turquesa, o mar azul, as montanhas de esmeralda e o ar paradisíaco. Há sol durante todo o dia [...] À noite, ouvem-se, horas a fio, violas e canções [...] Uma vida admirável!»

Mas a euforia durou pouco. Os forasteiros não eram bem vistos pela população local: nunca iam à missa, as calças que Solange vestia causavam escândalo e o aspecto enfermiço de Chopin era muito suspeito. Tiveram de abandonar a casa em que viviam e mudar-se para um convento abandonado devido à desamortização: a Cartuxa de Valldemosa. «Vou instalar-me num claustro admirável, no mais belo local do mundo: o mar, as montanhas, as palmeiras, o cemitério, uma igreja teutônica, velhas oliveiras milenárias. Quanto à minha vida, vivo um pouco mais [...] Estou próximo do que há de mais belo. Sinto-me melhor» — escreveu a Fontana. No entanto, o que de início lhes pareceu uma casa romântica, um convento abandonado, sobrevoado por águias e, por vezes, envolto em névoa, acabou por se converter num tormento para a saúde e o espírito de Chopin e, indiretamente, para toda a família: «O estado do nosso doente piorava de dia para dia, o vento chorava no leito da torrente, a chuva batia nos vidros [...] O mar, furioso, retinha as embarcações nos portos; sentíamo-nos prisioneiros, longe de todo o auxílio e de toda a simpatia eficaz», conta-nos George Sand em *Un hiver à Majorque* (1842).

Do ponto de vista artístico, a estada em Maiorca não foi o insucesso que alguns nos quiseram fazer crer. Pleyel enviou um piano a Chopin e, com ele, o músico compôs e retocou algumas peças que havia levado para a ilha: a balada em fá maior, a polaca n.º 2, op. 40, o *scherzo* em dó sustenido menor e bastantes prelúdios. George Sand, na sua *Histoire de ma vie* (1854-1855), descreveu uma cena que deu origem a que o prelúdio n.º 15 se chamasse *A Gota de Água*. Chopin

Arquivo Salvat

Em novembro de 1838, Chopin, George Sand e os filhos desta, Maurice e Solange, chegaram a Palma de Maiorca no barco El Mallorquín *(à direita), que procedia de Barcelona. A saúde do músico e de Maurice exigiam uma mudança de ares. Era o tempo da efervescência amorosa do casal e a chegada à ilha foi um momento deslumbrante. «Estou perto do que de mais belo há no mundo, sou um homem melhor», escreveu Chopin a um amigo. Mas a sua doença causava estranheza aos habitantes da ilha que, além do mais, os evitavam devido ao seu aspecto e hábitos: tiveram de abandonar a casa que tinham alugado e refugiaram-se na Cartuxa de Valldemosa (em cima e ao extremo superior direito), onde um piano evoca hoje a presença de Chopin no quarto que então ocupou.*



Mary Evans Picture Library

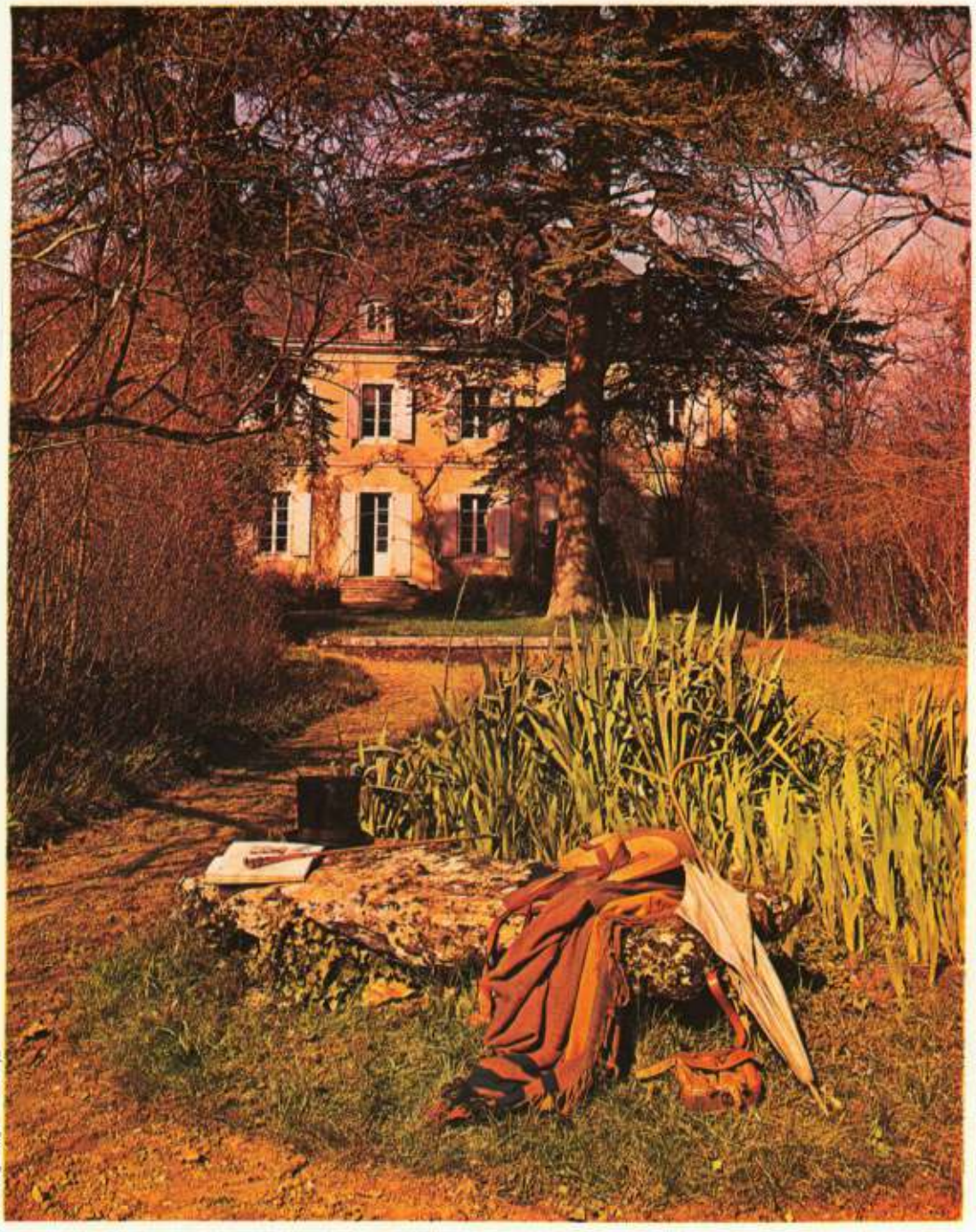
E. Lessing / Magnum / Zardoya

impacientava-se extraordinariamente quando a família demorava mais do que o costume a regressar de um passeio. Uma vez, por causa de uma tempestade, o atraso foi maior do que era costume. «Com efeito, essa inquietação tinha sido muito viva, mas parecia haver coagulado numa espécie de desespero tranqüilo, e tocava, chorando, um prelúdio admirável. Ao ver-nos entrar, levantou-se, dando um grito; em seguida, com um ar transtornado, disse-nos num tom estranho: 'Ah, bem sabia que estáveis mortos!' [...] Confessou-me que, enquanto nos esperava, tinha visto aquilo tudo num sonho e que, já sem distinguir esse sonho da realidade, se acalmara e como que adormecera tocando piano, persuadido de que também estava morto. Via-se afogado num lago; pesadas e gélidas gotas de água caíam-lhe sobre o peito e, quando o fiz escutar o ruído dessas gotas de água que, na verdade, caíam descompassadamente sobre o telhado, negou tê-las ouvido. Ficou até aborrecido porque eu achara que o que sucedera se poderia classificar pelas palavras harmonia imitativa.»

O regresso

O agravamento progressivo da saúde do músico, que desejava, cada vez mais, o conforto de Paris, fez que todos regressassem a França. De Palma para Barcelona, viajaram a bordo do cargueiro *El Mallorquín,* que, nessa altura, transportava um carregamento de porcos que grunhiam sem cessar. Durante a travessia, Chopin teve uma hemorragia que quase lhe custou a vida. De Barcelona foram para Marselha, onde residiram até maio de 1839; daí partiram para Nohant, onde chegaram a 19 de junho, conforme George Sand gravou numa janela do seu quarto.

Assim começou uma longa série de anos que seriam decisivos para as obras de Sand e de Chopin. Durante o inverno, viviam em Paris, onde Chopin dava aulas de piano, e passavam o verão em Nohant. «Desde que está aqui tem feito coisas maravilhosas», escrevia Sand. Recordemos, sucintamente, algumas das peças que Chopin compôs nessa época, socorrendo-nos de uma carta do músico ao seu amigo Fontana, datada de agosto de 1839: «Estou a escrever uma sonata em si

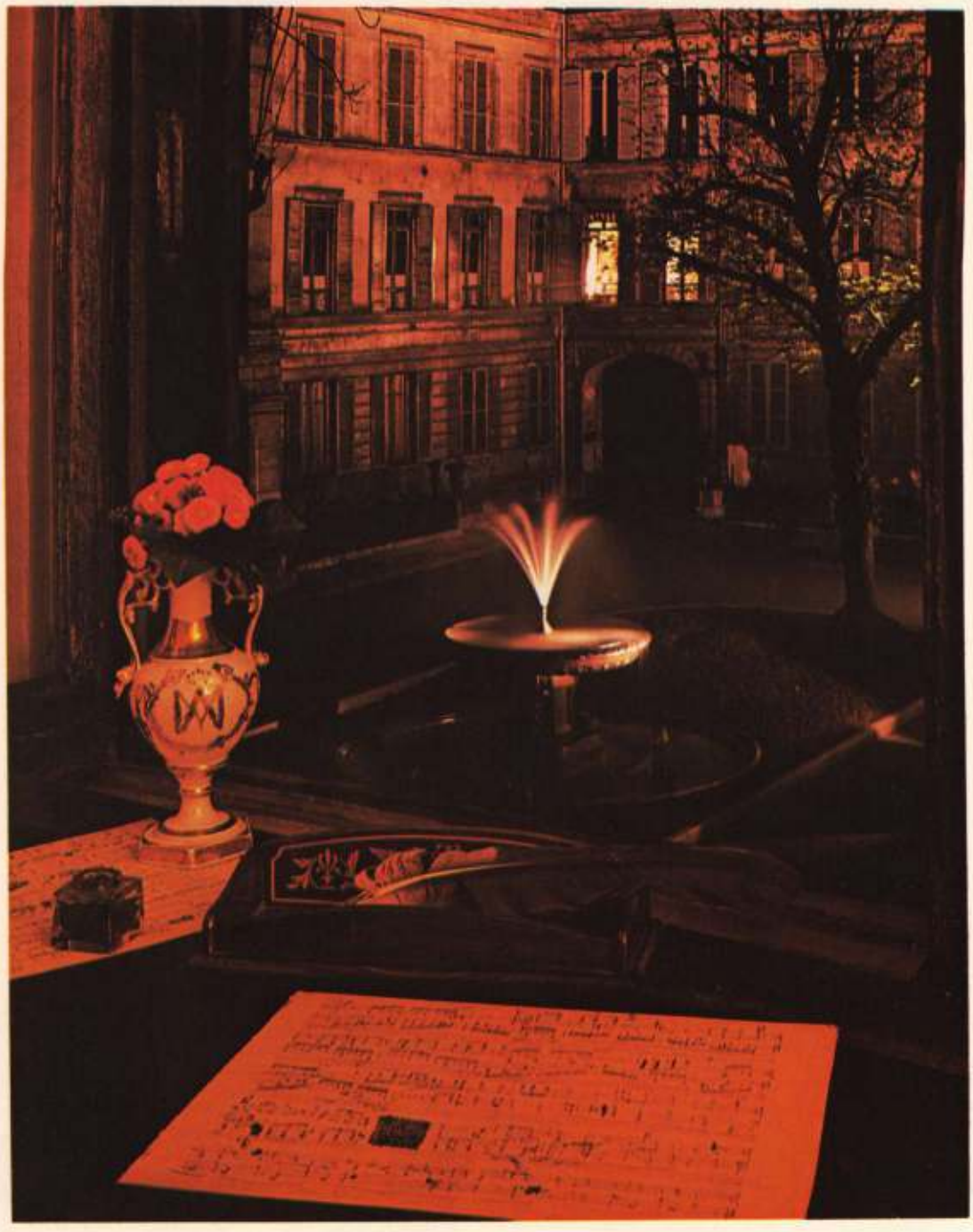


Casa e jardim de Nohant, propriedade de George Sand, onde ela e Chopin se instalaram no regresso de Maiorca e passaram muitas temporadas em companhia de numerosos artistas. Entre os visitantes assíduos, contavam-se Liszt, Balzac e o pintor Delacroix, de que ainda ali se conserva um gabinete de trabalho. Em Nohant, Chopin travou uma grande amizade com Delacroix; este considerava-o como o maior artista que tinha conhecido. «É o artista mais autêntico que encontrei e um dos poucos que se podem admirar e estimar,» escreveu o pintor acerca de Chopin.

bemol menor, onde se incluirá a marcha que tu conheces (data de 1837). Consta de um *allegro*, um *scherzo* em mi bemol menor, uma marcha e um pequeno final, não muito comprido, três páginas, com a minha letra, que a mão esquerda toca em uníssono com a mão direita depois da marcha. Tenho um novo noturno em sol maior, que formará par com o noturno em sol menor [...] Compus quatro novas mazurcas: uma em dó menor, escrita em Palma, e três que escrevi aqui, em si maior, lá bemol maior e dó sustenido menor.» Para enumerar todas as obras que produziu durante estes anos, ver-nos-íamos obrigados a encher várias páginas. Como simples amostragem, apontemos a fantasia em fá maior (1840-1841), a balada em lá bemol maior (1840-1841), a tarantela (1841), o *scherzo* em mi maior (1842), a *berceuse* em ré bemol maior (1843), a sonata em si menor (1844), a barcarola (1845-1846) e um número razoável de mazurcas e valsas.

A partir de 1842, George Sand e Chopin ocuparam dois apartamentos na praça de Orléans, os quais acabariam por se converter, como diz Maurois, numa espécie de «falanstério». «Resolvemos, inclusive, utilizar uma única panela e comermos todos juntos [...] o que é mais econômico e divertido do que ficar cada um no seu cantinho», escreveu George Sand numa carta. Mas quem são esses «todos» de que fala? É o círculo de amigos que todos os dias se reúne em casa dos amantes, onde se faz música, se lêem obras, se fala de arte. Ali vão amigos de Sand, como Delacroix, Balzac, Heine, Marie Dorval, e amigos de Chopin, como o poeta exilado Mickiewicz, Delphine Potocka, James e Betty Rothschild e outros. George Sand deixou-nos, na sua obra *Impressões e Recordações* (1873-1876), um exemplo do que seriam as conversas entre artistas:

«Chopin encontra-se ao piano e não repara que o ouvem. Improvisa ao acaso. Interrompe-se.



Janelas do apartamento de George Sand vistas do andar ocupado por Chopin na Praça de Orléans, em Paris, lugar onde residiram depois de deixar Nohant. Chopin morava no n.º 9 e George Sand no n.º 5; entre eles, no n.º 7, vivia Mme Marliani, uma amiga comum, em cuja residência se juntavam para comer, seguindo uma moda de vida comunitária que se impôs nos ambientes românticos. Na mesma praça, vivia também outra amiga íntima, Pauline Viardot. Este local substituiu Nohant como centro de encontro de um numeroso grupo de amigos.

— Vamos! — exclama Delacroix. — Não terminou!

— Nem sequer comecei. Não me ocorre nada..., só reflexos, sombras, relevos que não se querem fixar. Procuro a cor e nem sequer encontro o desenho.

— Não econtrará uma sem o outro — continua Delacroix — aliás, há-de encontrá-los juntos.

— E se apenas encontrar o luar?

— Terá encontrado o reflexo de um reflexo.

[...] Continua a tocar, sem que pareça recomeçar, tão vago e incerto é o seu desenho. Pouco a pouco, os nossos olhos enchem-se de matizes que correspondem às doces modulações que o sentido auditivo apreende.»

O fim de um amor

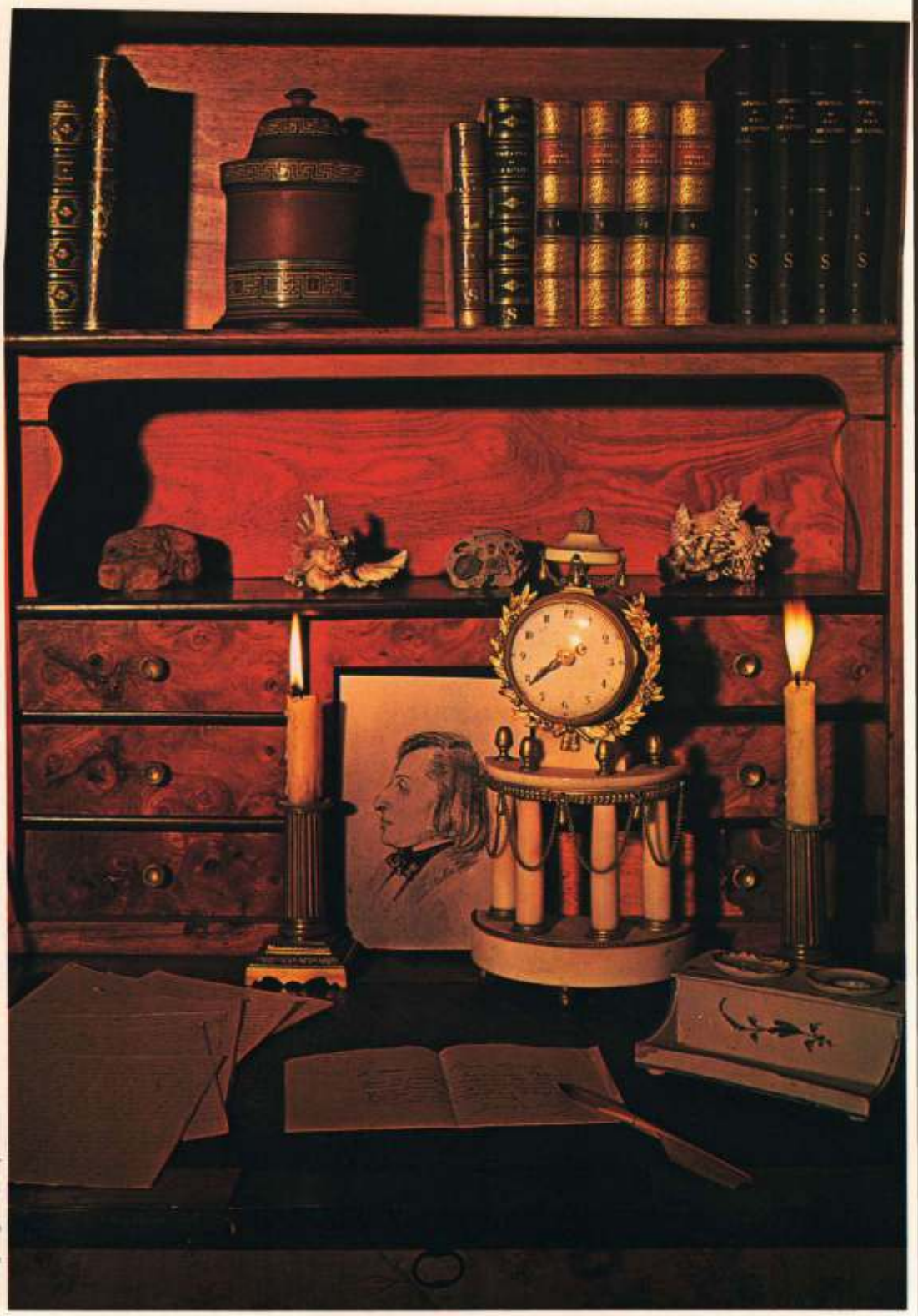
Vários fatores determinaram a ruptura entre Chopin e George Sand. Comecemos por referir o caráter do músico. O poete Mickiewicz, que conhecia e admirava ambos, dizia que Chopin era «o gênio mau de George Sand, o seu vampiro moral, a sua cruz.» Realmente, o convívio com um ser tão sensível, doente, e por vezes caprichoso, não devia ser fácil. Durante muito tempo, Sand falou de Chopin com afeto: «É sempre bom como um anjo. Sem a sua amizade perfeita e delicada, perderia, freqüentemente, a coragem [...] É o mais gentil, o mais reservado e o mais modesto dos homens de gênio.» Durante muito tempo, também, nem as opiniões políticas opostas nem o fato de Chopin não suportar muitos dos homens que Sand admirava nem sequer os caprichos, por vezes patológicos, do temperamento nervoso do músico foram obstáculo a que Chopin — «Chip», «Chippette», «Chopinsky», como ela lhe chamava — continuasse a amá-la e Sand a querer-lhe e a tratá-lo como a um filho. «Aí tem o meu pequeno Chopin» — escreveu à dona de uma pensão — «Confio-lho, cuide dele mesmo contra a sua vontade. Quando não estou com ele, é de trato difícil.»

No entanto, com o tempo, o caráter de Chopin tornou-se insuportável. Recordemos a sua hipersensibilidade, nas palavras de George Sand: «Doce, jovial, encantador em sociedade, Chopin doente era desesperante na intimidade exclusiva [...] O seu espírito estava desfeito em vida; a prega de uma pétala de rosa, a sombra de uma mosca faziam-no sangrar.»

O bom gosto e o horror do escândalo eram intrínsecos a Chopin. Recebia qualquer golpe ou contrariedade com uma cortesia exagerada. Contudo, dentro de si, desencadeava-se uma tempestade violentíssima. Socorramo-nos de novo do testemunho da escritora: «Como era de uma encantadora cortesia, podia tomar-se por benevolência o que não passava de frio desdém e, inclusive, de aversão insuperável. Quanto mais exasperado estava, mais frio se mostrava e só se conseguia avaliar o grau do seu furor pelo da sua gélida cortesia.»

Um fator que influiu decisivamente tanto na sua obra como na relação com George Sand foi a doença. A tuberculose provocava nele mudanças apreciáveis de estado de espírito, que iam da mais viva excitação a uma melancolia que o afundava num desânimo angustiante. O fato pode ser comprovado pela recordação da escritora: «A débil saúde do nosso amigo criou nele um

E. Lessing / Magnum / Zardoya



E. Lessing / Magnum / Zardoya

Sala principal de Nohant: a mesa e as cadeiras ainda lá se encontram, como que à espera dos ilustres ocupantes de outros tempos. Neste piano, Chopin tocava, todas as tardes, durante uma hora, para George Sand. Segundo parece, foi quando estavam sentados a esta mesa que Chopin e Maurice, filho de George Sand, discutiram azedamente, fato que determinou o músico a abandonar em definitivo Nohant, no ano de 1846.

Em cima, escrivaninha de George Sand, na sua casa de Nohant, na qual se vê, em lugar principal, um esboço a lápis de Chopin desenhado pelo grande amigo do músico, Eugène Delacroix. Este esteve sempre do lado de Chopin nas suas desavenças com George Sand. Sobre a mesa, encontram-se várias páginas do manuscrito de Spiridion, *obra que George Sand escreveu em 1838.*

grande hábito de melancolia ou, pelo menos, de recolhimento», escreveu em 1843. Chopin via-se, por vezes, envolvido numa tristeza que nem ele próprio compreendia. «Anteontem passou o dia sem dirigir uma palavra a ninguém. Estaria doente? Zangara-se com alguém? Teria eu dito algo que o transtornasse? Nunca o saberei, como acontece com um milhão de coisas semelhantes que nem ele próprio sabe», escreveu a amante a seu respeito numa carta.

Quando o corte estava prestes a ocorrer, George Sand escreveu a Grzymala, o confidente do casal: «É impossível tomar em consideração a sua opinião nos

George Sand conversando com Marie d'Agoult (de costas), amante de outro grande músico, Franz Liszt. As duas descreveram em grandes novelas, as suas relações amorosas com os respectivos músicos. A condessa d'Agoult atacou impiedosamente Liszt em Nélida *e George Sand retratou Chopin na sua obra* Lucrezia Floriani.

Na página seguinte, quadro de T. Kwiatkowski, que representa Chopin no leito de morte. Pouco tempo antes de morrer, encontrando-se rodeado de amigos, o músico escreveu, num papel, a sua última vontade: «Como esta terra me asfixiará, peço-vos que o meu corpo seja aberto, a fim de não ser enterrado vivo.»

Daguerreótipo de Chopin, obtido em 1849, pouco tempo antes da sua morte. O músico havia regressado da Inglaterra, no princípio desse ano, tendo-se instalado de novo no seu apartamento da Praça de Orléans. Morreu a 17 de outubro, às duas da madrugada.

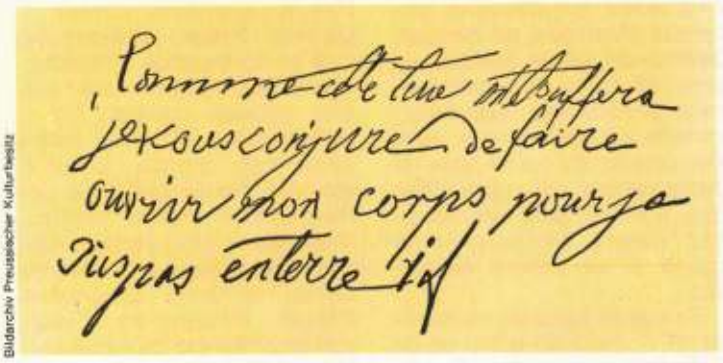
assuntos da vida real. Nunca viu cabalmente os fatos, nem compreendeu, em ponto algum, a natureza humana. A sua alma é toda poesia e toda música e não pode suportar aquilo que não seja como ela.»

«Lucrezia Floriani»

Há um fato revelador de que a relação entre Chopin e a escritora era bastante estranha. A condessa d'Agoult, em tempos amante de Franz Liszt e amiga do músico polonês e de George Sand, escrevera uma novela, *Nélida*, em que atacava impiedosamente o seu antigo amor. George Sand descreveu também a sua relação com Chopin numa novela, *Lucrezia Floriani*. O inocente disfarce dos nomes, Lucrezia para ela e príncipe Karol para ele, não chega para negar a evidência: a novela é uma transposição das vivências do casal. Ela, Lucrezia, é uma actriz e dramaturga de talento, que se retira para o campo a fim de educar os filhos. Teve muitas aventuras amorosas, mas nenhuma a fez feliz. Com o tempo, conhece um adolescente adorável por quem se apaixona e trata dele como se fosse seu filho. Por fim, manifestam-se a intransigência e o egoísmo de Karol, que maltrata a amante, a qual vem a morrer repentinamente numa manhã. Como diz Maurois, tratava-se de uma advertência a Chopin.

Hein e Delacroix expressaram a sua indignação após terem assistido à leitura privada desta obra de George Sand. A projeção da vida comum era clara. É sintomático que os biógrafos — entres eles Liszt — empreguem excertos deste livro para descrever Chopin. Delacroix achava estranho que nem o músico nem Sand parecessem reconhecer-se nas personagens. «Fiquei tão espantado com o verdugo como com a vítima. M. Sand parecia muito contente e Chopin não cessava de elogiar a narrativa.»

Sociedade Histórica e Literária Polaca, Paris/Arquivo Salvat



Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

H. Allant dizia a Sainte-Beuve: «Acabando de imolar os pianistas, a Sr.ª Sand entrega-nos Chopin com pormenores vis, de cozinha, e com uma frieza que ... não tem a menor justificação.» A verdade é que Chopin se reconheceu na obra. Camille Bourniquel recorda uma frase do músico escrita em Londres: «Nunca amaldiçoei ninguém, mas tudo se me tornou tão insuportável que me parece que, se pudesse amaldiçoar Lucrezia, isso me aliviaria.»

Solange

Porém, a deteriorada relação entre Chopin e George Sand talvez não tivesse chegado à ruptura sem os lamentáveis acontecimentos protagonizados por Solange, a filha de Sand. A escritora, era extraordinariamente rígida para com a filha. Os filhos iam crescendo e a sua personalidade começava a despontar. Maurice adorava a mãe e não via com bons olhos a presença de Chopin em casa. Solange, pelo contrário, cada vez se sentia mais perto dele, ao mesmo tempo que se afastava da mãe. Um acontecimento veio destruir a harmonia já abalada pelo caráter cada vez mais difícil de Chopin e pelas divergências familiares: George Sand adotou Augustine Brault, uma parenta afastada, de condição humilde. Maurice afeiçoou-se a ela, enquanto Solange a rejeitou, comentando com Chopin que seu irmão e Augustine eram amantes. Chopin ficou indignado e Maurice, que não admitia tais acusações, ameaçou sair de casa. Sand pôs-se do lado do filho e o músico sentiu-se ofendido: «Chopin não tolerou a minha intervenção, legítima e necessária. Baixou a cabeça e disse que eu já não o amava. Que blasfêmia depois de oito anos de maternal abnegação!» Tudo voltou à normalidade, mas não tardou a surgir um novo problema. Solange rompeu com o seu pretendente Ferdinand de Preaulx pouco antes da boda, para se casar com um extravagante escultor, Auguste Clésinger. Após uma breve lua-de-mel, os noivos regressaram a Nohant. Maurice convidara o pintor Théodore Rousseau para aí passar uns dias, que bastaram para que se apaixonasse por Augustine. Solange urdiu uma complicada série de intrigas (como, por exemplo, contar a Chopin que a mãe mantinha relações com os dois artistas) para levar o músico a confrontar-se com a mãe e o atrair à sua causa, de modo a fazer pressão e evitar o casamento de Augustine e Théodore.

Alongar-nos-íamos muito e seria inútil descrever o desenlace. Bastará dizer que os incidentes acabaram por afastar Chopin e George Sand. O músico não respondeu aos chamamentos que Sand lhe fez de Nohant. A única coisa que ainda houve entre os amantes foram umas assépticas cartas e os comentários a amigos comuns. Só voltaram a encontrar-se uma vez.

A solidão e a morte

A ruptura fez que Chopin mergulhasse numa profunda depressão. Não era só o desenlace da sua relação com George Sand. A ferida que o rompimento com Maria Wodzinsky provocara nele voltou a abrir-se: a sua vida amorosa tinha sido um malogro. A saúde piorou. Estava só e doente. A produção musical teve necessariamente de se ressentir nos últimos anos: em 1847 compôs apenas as três valsas op. 64 e a canção *A Terra Prometida*. Em 1848 não escreveu nada e em 1849 só redigiu as mazurcas op. 67, n.º 2, e op. 68, n.º 4.

Em abril de 1848, fugindo da Paris republicana, viajou até Londres, aceitando o convite de uma aluna, Jane Stirling. Em vão tentou encontrar o ambiente que deixara em Paris: «Vinte anos na Polônia, dezessete em Paris: não é de estranhar que não me sinta bem em Londres», escreveu a Grzymala. Deslocou-se a Manchester, Glasgow e Edimburg e conheceu Emerson, Dickens e Carlyle. O seu estado de saúde agravou-se de forma alarmante. Em 16 de novembro deu, no Guildhall de Londres, o seu último concerto a favor dos exilados poloneses, mas o auditório não prestou grande atenção à sua música. A 23 de novembro regressou a Paris. Antes, escrevera aos amigos: «Comprai-me um ramo de violetas para que o salão esteja perfumado.»

Poucos dias depois de chegar à capital francesa caiu doente e teve de recolher ao leito. À sua débil saúde vieram acrescentar-se os problemas econômicos, que se resolverão graças ao generoso donativo de Jane Stirling, que lhe enviou anonimamente 25 000 francos. Ainda teve coragem de recomeçar com as aulas, mas as suas reduzidas forças obrigaram-no a desistir imediatamente. No princípio do verão de 1849 chegou a Paris sua irmã Louise para tratar dele. Mas a situação de Chopin era já desesperada. Nos primeiros dias de outubro teve uma crise que anunciava a morte. Antes de falecer, quase sem poder respirar, escreveu num papel: «Como esta terra me asfixiará, peço-vos que o meu corpo seja aberto, a fim de não ser enterrado vivo.» Morreu na madrugada de 17 de outubro. Clésinger, marido de Solange, fez a máscara mortuária. De acordo com os desejos do músico, o seu coração foi enviado para a Polônia e depositado na Igreja de Santa Cruz. Também segundo a sua vontade, foi interpretado durante o funeral o *Requiem* de Mozart, na Igreja da Madeleine.

Produção musical

Capítulo 23

Uma obra dedicada ao piano

O estudioso da história da música que a veja como uma evolução em que cada peça se explica pela anterior e vice-versa encontra-se, no caso de Chopin, perante um autor rebelde. Chopin é um compositor isolado, um compositor «novo», em relação ao qual a tradição não basta para tudo explicar satisfatoriamente. Nem a sua paixão por Mozart nem a influência de Bach o podem incluir na corrente que iria de Haydn a Schubert, nem sequer na escola francesa de cravo, à qual, no entanto, o ligam não poucos vínculos. Também não é suficiente a sua condição de romântico para justificar o seu isolamento e independência, porque nem todos os autores românticos são tão alheios à tradição, tão desvinculados e pessoais como Chopin. Talvez a sua singularidade nos faça recordar a de Liszt ou a de Berlioz, mas de modo algum se podem considerar casos paralelos.

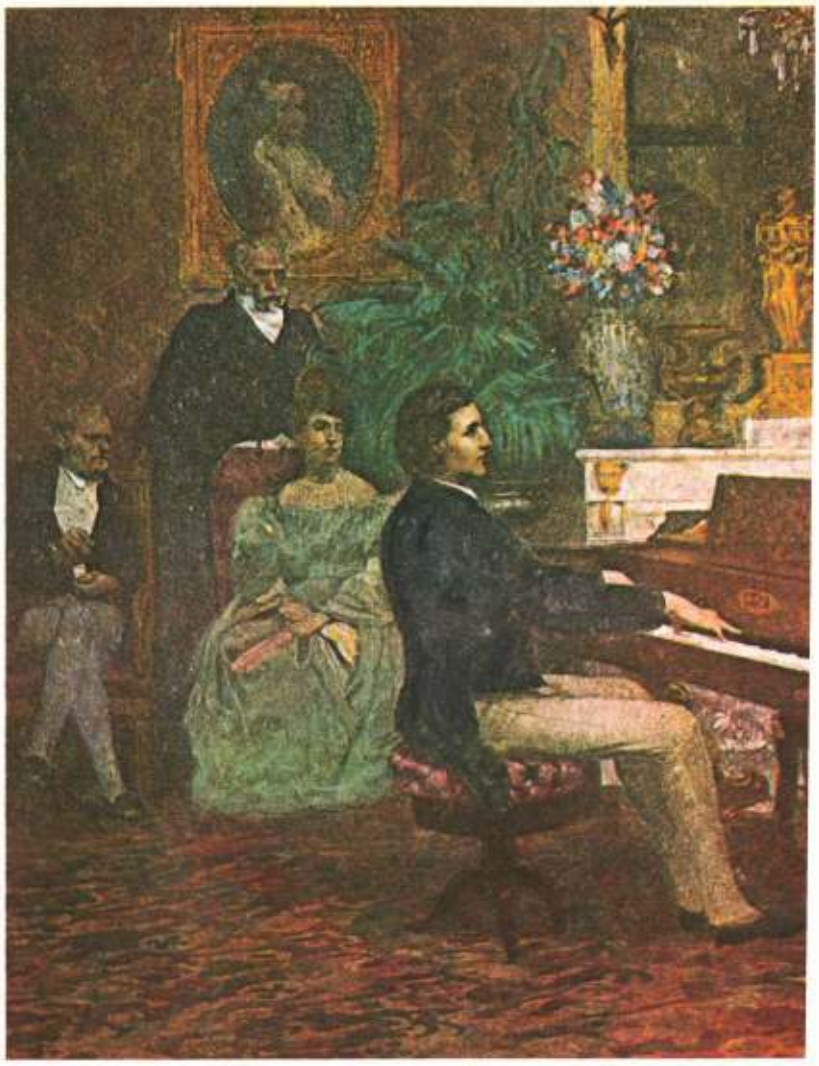
O piano de Chopin

Um dos métodos que se poderia adotar se se pretendesse estudar toda a música composta para piano (e talvez também para cravo e instrumentos de tecla de um modo geral) consistiria em dividir os compositores em dois grupos: aqueles que compuseram as suas obras com uma idéia que lhes surgiu a partir do próprio piano e os que compuseram peças para piano sem que a idéia tivesse nascido do instrumento, mas adequando-se a ele, tal como se poderia ter adequado a uma sinfonia ou a um quarteto de cordas. Pensemos, por exemplo, em Beethoven. Embora correndo o risco de cairmos numa simplificação, podemos dizer que, ao compor, Beethoven partia sempre de uma idéia que se concretizava e desenvolvia num determinado gênero musical, num instrumento ou numa série de instrumentos, de uma idéia que, a maior parte das vezes, não estava particularmente ligada a um timbre específico.

Pense-se também na música de Brahms ou então na de Cabezón para melhor ilustrar o modelo.

A par desta maneira de compor, há uma outra concepção: a dos autores cuja música nasce de ser tocada e, por isso, está muito vinculada ao instrumento do qual surge. O exemplo mais claro é o de Chopin. A sua escrita é profundamente pianística, nada havendo nela que não esteja pensado para a mão de um pianista, uma vez que a sua obra é a de um músico que passava longas horas ao piano a improvisar e estudar e que depois se dedicava a compor. Há uma anedota que ilustra bem este método. De Palma, escreveu Chopin a Camille Pleyel, pedindo-lhe que se apressasse a mandar-lhe o piano porque, sem ele, não poderia compor. Eis o testemunho: «O meu piano ainda não chegou. Como o enviou? Por Marselha ou por Perpignan? Penso música, mas não a faço porque aqui não há pianos.» E noutra carta, também dirigida a Pleyel, informa-o: «Finalmente envio-lhe os meus prelúdios, que terminei no seu pianino.»

Museu do Louvre, Paris / Arquivo Salvat



Archiv für Kunst und Geschichte

Em cima, retrato de Chopin realizado por Eugène Delacroix (1798-1863). o compositor polonês, um dos grandes representantes do romantismo, manteve-se sempre um pouco afastado dos debates e polêmicas de arte da sua época, sem se interrogar demasiado sobre o seu método de trabalho, entregando-se por inteiro ao seu instrumento, o piano, e à composição.

As possibilidades sonoras do piano

Chopin recebeu da tradição uma série de gêneros (estudos, polacas, noturnos, etc.) que em princípio lhe serviram de modelo.

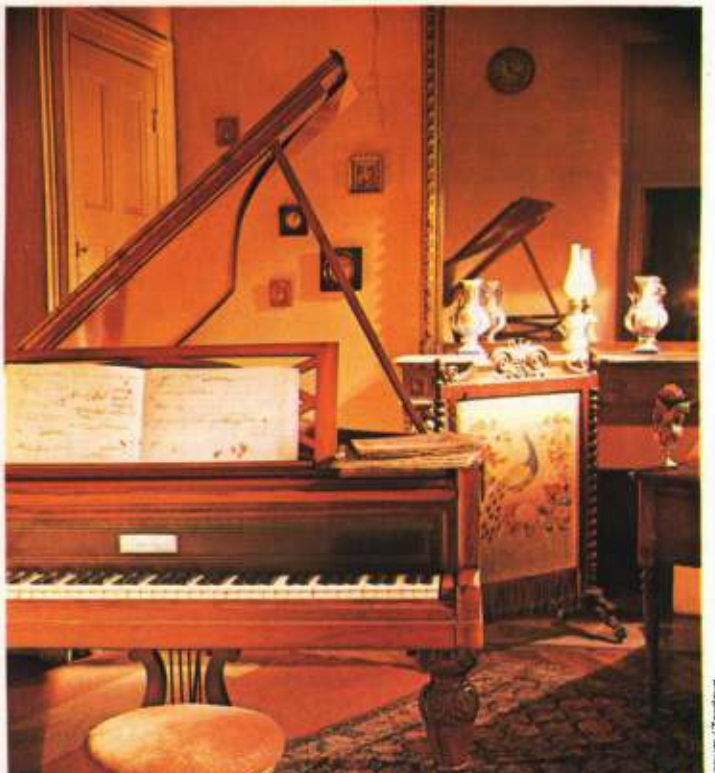
No entanto, àquilo que a tradição lhe oferecia, acrescentou muitos traços ou características novas. Ao gênero estudo deu uma transcendência melódica que ele não tinha; converteu o noturno numa autêntica efusão ou projeção do estado de alma; fez do prelúdio um gênero novo que abria as portas a Debussy, e transformou a polaca num canto em que o ritmo popular se unia ao sentimento nacional, ultrapassando o gênero artificial a que antes era dado esse nome. Chopin renovou os esquemas herdados da tradição, «inventou» uma nova maneira de tocar piano (dinâmica, dedilhação, timbre), revolucionária para a época.

No entanto, o que há nele de transcendente talvez não seja a renovação dos gêneros em que trabalhou, mas sim o fato de ter ampliado as possibilidades expressivas do piano, de o ter convertido num instrumento de busca, quase num instrumento impressionista, e de ter descoberto sonoridades que tornariam possível o piano de Debussy, Fauré ou Scriabin ou, se não nos cingirmos ao piano, inclusive as sonoridades de Messiaen ou Lutoslawsky, segundo eles próprios confessaram.

Um gênio dos gêneros breves

Ainda que adiante falemos um pouco mais especificamente dos gêneros que Chopin cultivou, convém sublinhar desde já o seu interesse pelos gêneros breves. O Chopin genial não está nas obras dos gêneros maiores, nas sonatas ou nos concertos, mas nos gêneros breves.

Não deixa de parecer paradoxal encontrar o grande criador nas obras mais curtas, como se o seu desejo fosse concentrar num momento — um prelúdio que apenas



E. Lessing / Magnum / Zardoya

Poucos compositores se dedicaram ao piano como Chopin, que o incluiu em todas as suas obras. Tal como Liszt, Chopin preferia os pianos Pleyel «pela sua sonoridade brilhante e algo velada e o seu tato fácil». Em cima podemos ver um destes pianos com o manuscrito da Berceuse.

O Chopin concertista nunca se sentiu à vontade nas grandes salas freqüentadas por um público numeroso. O seu excepcional talento manifestava-se sobretudo nos salões e reuniões mundanas, onde a assistência era reduzida. À esquerda, Chopin tocando no salão do príncipe Anton Radziwill.

À direita, gravura de meados do século XIX, que representa um concerto no Conservatório de Paris. Fundada em 1828, esta instituição dedicou-se sobretudo à organização de concertos e promoveu muitas obras de compositores românticos.

Entre os concertos de Chopin, convém salientar o magnífico romance (larghetto), *segundo andamento do concerto, em mi menor, de piano e orquestra, cujo tom lírico e nostálgico recorda o do quadro de Fortuny (1838-1874) (em baixo) intitulado* Idílio.

The Bettmann Archive

Arquivo Salvat

Museu do Prado. Arquivo Salvat

Museu do Louvre, Paris/Arquivo Salvat

dura um minuto – toda uma impressão do mundo.

Já se tentou explicar esta particular dedicação de Chopin aos gêneros breves por motivos sociais e históricos.

Neste sentido, para justificar o apogeu dos gêneros breves durante o romantismo, Arnold Hauser defende que a crescente posse ou domínio da música por parte de uma pujante burguesia influiu de modo decisivo no aparecimento de formas breves.

O burguês apreciava a música que não exigia grande concentração nem conhecimentos para ser entendida, e isso levou a que os músicos optassem por peças curtas, variadas e brilhantes. Como é natural, esta explicação não é inteiramente satisfatória, uma vez que a aristocracia ainda desempenhava um papel importante; mas explica, por exemplo, que o piano começasse a ser introduzido nas casas dos burgueses e que, graças a isso, se potenciassem novos gêneros.

Os concertos de piano e orquestra

Chopin compôs apenas seis obras para piano e orquestra, incluindo nesse número os dois concertos. Todas elas pertencem ao período em que Chopin começava a sua carreira de compositor e pianista em Varsóvia, entre 1827 e 1831, ano em que chegou a Paris.

Quando o nosso músico escreveu estas peças, os concertos de piano de Beethoven eram pouco conhecidos e Mozart quase não era recordado. Os modelos mais diretos eram os de Hummel e Kalkbrenner, que, por sua vez, derivavam de Johann Christian Bach e nos quais era fundamental a importância dada ao solista. Mas, em vez da maestria do filho de Bach, reinava um tipo de concerto muito impessoal, voltado somente para o virtuose do piano. A debilidade da orquestração era, pois, intencional e não conseqüência da incapacidade do compositor.

A orquestra contava tão

À esquerda, capa da primeira edição do concerto de piano e orquestra, n.º 2, em fá menor, op. 21, de Chopin, publicado em 1833, em Leipzig, por Breitkopf & Hartel. O músico escrevera-o em 1829 e dedicara-o a Delfina Potocka.

Um dos trechos mais conhecidos de Chopin é o terceiro andamento ou marcha fúnebre da sonata em si bemol menor, op. 35, que foi interpretado no funeral do compositor. Embaixo, Enterro em Ornaps, *de Gustave Courbet (1819-1877).*

pouco que sabemos que Chopin chegou a interpretar os seus concertos sem acompanhamento e que mais de um músico tentou modificar a sua orquestração, ainda em vida de Chopin.

Tausig, por exemplo, encurtou a introdução orquestral e alargou a da parte pianística e Burgmeister instrumentou os dois concertos de novo.

O primeiro concerto em fá menor, op. 21, que é conhecido como n.º 2, foi composto entre março e maio de 1829 e dedicado a Delfina Potocka. O segundo, em mi menor, que na realidade é conhecido como o n.º 1, op. 11, data de 1830 e foi dedicado a Kalkbrenner. A estrutura dos dois concertos é muito semelhante. Ambos se iniciam com uma introdução orquestral onde se anunciam os temas principais. No primeiro andamento, observam-se já os elementos que os distinguem dos concertos de Hummel: a melodia é tipicamente chopiniana e os arpejos e as fusas cromáticas criam em volta dela uma «rede fluida», segundo as palavras de Bourniquel, que dá a estas obras uma vitalidade rítmica que faltava às composições dos seus coetâneos.

São também profundamente chopinianos os tempos lentos, que nos lembram os futuros noturnos e que, ao que parece, nasceram como uma meditação amorosa tendo como fundo Constança.

Os ritmos do *allegro vivace* final do concerto op. 21 fazem-nos igualmente recordar outra das formas a que Chopin se dedicará: as mazurcas.

As sonatas

Quando Chopin compôs as sonatas, este gênero tinha dado lugar a outros mais em consonância com aquela época.

Abundavam aqueles que não exigiam uma estrutura tão rígida como a sonata e que permitiam ao compositor-intérprete exibir todas suas faculdades. Nas notas escritas por Murray Perahia sobre a sua interpretação das sonatas do nosso músico pode ler-se que «num certo sentido, as sonatas de Chopin foram revolucionárias na aplicação dos conceitos clássicos (isto é, teoria, estrutura, desenvolvimento temático e contraponto) ao idioma do virtuose romântico e ao peculiar sentido harmônico de Chopin». Acrescentemos também, como característico de Chopin, o fato de não recapitular os dois temas obrigados em nenhum dos primeiros andamentos das suas sonatas.

As tentativas feitas por Perahia para reivindicar Chopin e o converter num mestre do gênero parecem-nos exageradas.

De modo algum o seu gênio se manifesta nas sonatas como faz em outras composições. Já Liszt afirmava: «Escreveu belos concertos, belas sonatas. Porém, não é difícil encontrar nestas produções mais vontade do que inspiração. A sua era imperiosa, fantástica, irrefletida. As estruturas das suas obras tinham de ser livres e cremos que violentou o seu gênio cada vez que tentou cingi-lo a regras, a uma classificação e a uma ordem que não eram as suas e que não podiam concordar com as exigências do seu espírito, que é daqueles cuja graça se desenvolve sobretudo quando parece andar à deriva.»

Chopin compôs três sonatas. A primeira delas, a sonata em dó menor, op. 4, escrita entre 1827 e 1828, é um simples exercício de conservatório, que deve ter nascido a pedido de Elsner. A segunda, a sonata em si bemol menor, op. 35, tem uma história interessante no que se refere à sua composição. O andamento sobre o qual a obra foi construída, uma marcha fúnebre, data de 1837. Como complemento, Chopin compôs o primeiro, o segundo e o quarto andamentos em Nohant, em 1839. A estrutura e o clima de toda a obra giram em torno do terceiro andamento.

O intervalo de terceira descendente e o de sexta ascendente, ambos presentes na marcha fúnebre, são os motivos básicos sobre os quais se articula a sonata. O citado intervalo de terceira aparece como motivo fundamental no primeiro tema do primeiro andamento e no scherzo, e o de sexta surge no quarto e último andamento.

Para lá da unidade harmônica, apontou-se o caráter lúgubre que domina toda a obra, conferindo-lhe uma unidade que vai mais além da simples harmonia.

A crítica, porém, tem-se mostrado muito dividida em reconhecer o valor desta sonata.

Schumann considerava que o principal mérito de Chopin consistia em ter conseguido reunir «quatro dos seus filhos mais loucos» e criticava a marcha fúnebre, pedindo em seu lugar um *adagio*. A Schola Cantorum de Vincent d'Indy censurava a ausência de desenvolvimento dos temas, bem como o desequilí-

brio entre os diversos andamentos. Debussy, porém, tão inimigo de tudo o que era acadêmico, apesar de reconhecer a reduzida capacidade de Chopin para tratar uma forma clássica, admitiu que, «de qualquer modo, pode afirmar-se que inaugurou uma maneira pessoal de tratar essa forma, para não falarmos já da deliciosa musicalidade que inventou nesta ocasião».

O estudo, que em geral trata de problemas técnicos e se destina a estudantes, converte-se com Chopin numa verdadeira obra de arte para virtuoses do piano. À direita, Dama Tocando Piano, *de Renoir (1841-1919). Embaixo, programa do concerto realizado em 9 de abril de 1836 nos salões Érard, de Paris. Nele se estrearam alguns dos estudos de Chopin, interpretados pelo húngaro Franz Liszt.*

Salons de Mr. Erard,
Rue du Mail, n° 13.
Dimanche 9 avril, à 1 heure ½ précise,
Mr. Liszt
donnera un Grand Concert musical et instrumental
pour la première fois à cette salle.
Programme
1re Partie
Prix du Billet 10 f.
Sociedade Histórica e Literária Polaca, Paris / Arquivo Salvat

Instituto de Arte, Chicago / Arquivo Salvat

A terceira, a sonata em si menor, op. 58, data de 1844. Não é perceptível nela a unidade harmônica e espiritual que caracteriza a segunda, por mais que se tenha sublinhado que o primeiro e último andamentos acabam e começam na mesma tonalidade. Pelo contrário, os andamentos centrais dão a impressão de que nunca foram claras em Chopin a «idéia» e a coerência próprias da forma sonata, como se observa, por exemplo, em Beethoven ou Mozart. Salientemos, isso sim, como profundamente chopinianos o *largo*, que é na realidade um noturno, e a cantilena do *allegro*, que revela de modo manifesto a influência de Bellini.

Os estudos

Chopin compôs os estudos, op. 10, dedicados a Franz Liszt, e os estudos, op. 25, dedicados à condessa D'Agoult, entre os anos de 1828 e 1836.

Este gênero já tinha uma certa tradição. Czerny, Hummel, Moscheles ou Clementi, por exemplo, haviam composto peças para ajudar os principiantes a adquirir uma certa técnica. O músico polonês partiu deste modelo, mas as características ou modificações que nele introduziu converteram-no em algo de novo.

Chopin não pretendia apenas ensinar a prática da oitava, o arpejo, o trilo ou as escalas em terceiras: os estudos são, acima de tudo, poemas musicais e, para os executar, o pianista deve recorrer a meios que ultrapassam o domínio puramente técnico.

Para além da mera intenção didática, Chopin procurava um aperfeiçoamento que servisse para exprimir, para ajudar a cantar. A função técnica é, assim, transcendida nestas peças.

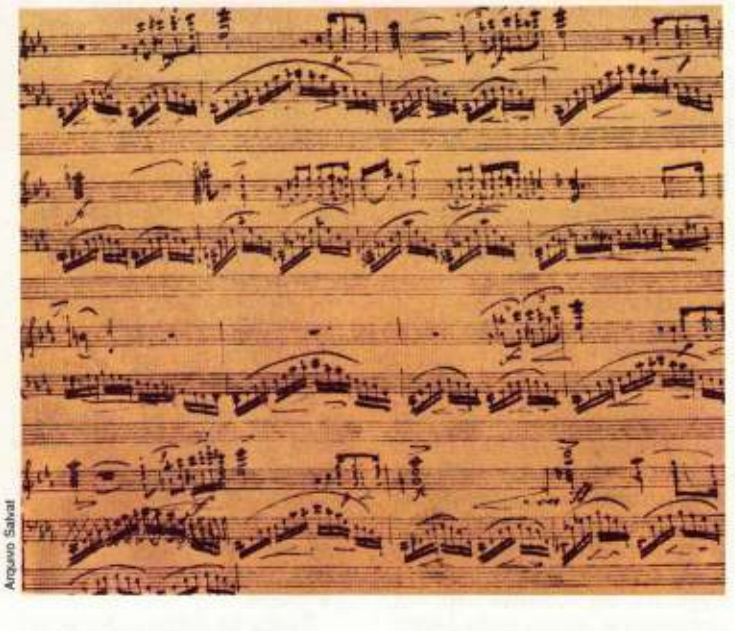
Partindo desta novidade fundamental, Liszt e Debussy deram páginas notáveis à história da música.

Tem-se discutido se Chopin concebia os estudos como uma obra completa — «uma espécie de suíte», segundo Bal y Gay —, cujos andamentos deveriam ser in-

Biblioteca Nacional, Paris / Arquivo Salvat

terpretados seguidos e não como peças soltas. A favor desta tese, apontou-se que Chopin escreveu depois do estudo n.º 3 a indicação «attaca il presto con fuoco», anotação que se pode ler em qualquer edição séria da obra. Se assim for, estamos perante uma inovação essencial. À principal finalidade do estudo, isto é, de peça destinada a ajudar o principiante a vencer algumas dificuldades técnicas, acrescentaria Chopin o lirismo e também a consciência de estar em presença de uma obra concebida como um todo, coisa impensável em qualquer dos precedentes cultores do gênero.

Se todas as peculiaridades até aqui referidas eram originais, o que é certo é que ainda não citamos a mais importante e revolucionária para a época: as inovações técnicas, genuinamente pianísticas, que o músico polonês introduziu. Cada estudo tinha por objetivo aperfeiçoar um determinado problema técnico, mas abriu também possibilidades antes impensáveis para um pianista: nunca se tinham executado arpejos tão abertos para a mão como os dos n.os 1 e 11 do op. 10; nem se haviam realizado exercícios de oitavas tão complicados como os que o n.º 9 do op. 25 exige; nem se tinha insistido tanto na diferença de tocar do anelar e do mínimo como se faz no n.º 1 do op. 25. Cortot caracterizou muito bem estes estudos ao dizer que o pianista não virtuose tinha tão pouco acesso a eles como o virtuose que carecesse de sentido musical. É por de mais óbvio que, sem a revolução técnica que Chopin introduziu no piano, a sua música não teria sido possível, uma vez que antes não existiam as soluções técnicas — a mão era um instrumento muito mais limitado — para executar e, portanto, para descobrir belezas inéditas, belezas essas que só poderiam ter sido vislumbradas por um poeta e um virtuose. Volta aqui a ser bem clara a impossibilidade de separar forma e conteúdo numa obra artística.



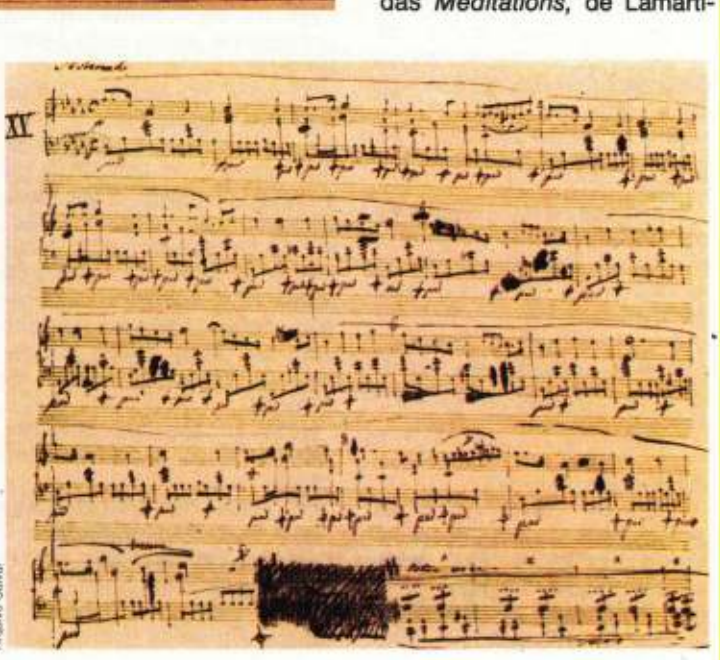
Arquivo Salvat

Os prelúdios

Se se quiser determinar a influência exercida por J. S. Bach em Chopin, terá de se focar mais a influência sobre o executante do que sobre o compositor. Sabemos que *O Cravo bem Temperado* constituía, para Chopin, um exercício diário e que passava as horas que antecediam qualquer concerto entregue a Bach. Kraemer recorda-nos acertadamente que os prelúdios chopinianos nascem como «uma reelaboração romântica do conceito de improvisação de Bach». Lembremos que já nos estudos Chopin havia demonstrado interesse pela ordenação sistemática das peças, o que é um claro tributo a Bach. Este foi para o nosso compositor uma proteção contra o falso lirismo e um mestre da economia formal, como tão bem diz Bourniquel. Além de Bach, o modelo direto de Chopin foram os *Prelúdios em Todas as Tonalidades*, de Hummel, e os *48 Cânones e Fugas*, de Klengel.

A designação «prelúdios» tem uma notória conotação romântica: um dos poemas das *Méditations*, de Lamarti-

O estudo Revolucionário, *op. 10, n.º 12, de Chopin, de que vemos, em cima, uma página autógrafa, foi escrito pelo músico quando estava fortemente impressionado pelos acontecimentos que se desenrolavam em Varsóvia. O povo polonês revoltou-se contra os russos em 29 de novembro de 1830, mas foi esmagado pelo exército (à esquerda).*

Chopin terminou os prelúdios, *op. 28, durante a sua estada em Maiorca, em 1838. Foram publicados no ano seguinte e dedicados a Ignaz Pleyel. Um dos mais famosos é o n.º 15 (à direita) chamado* A Gota de Água, *composto pelo músico no Mosteiro de Valldemosa, quando esperava George Sand, que fora surpreendida por um temporal.*

Arquivo Salvat

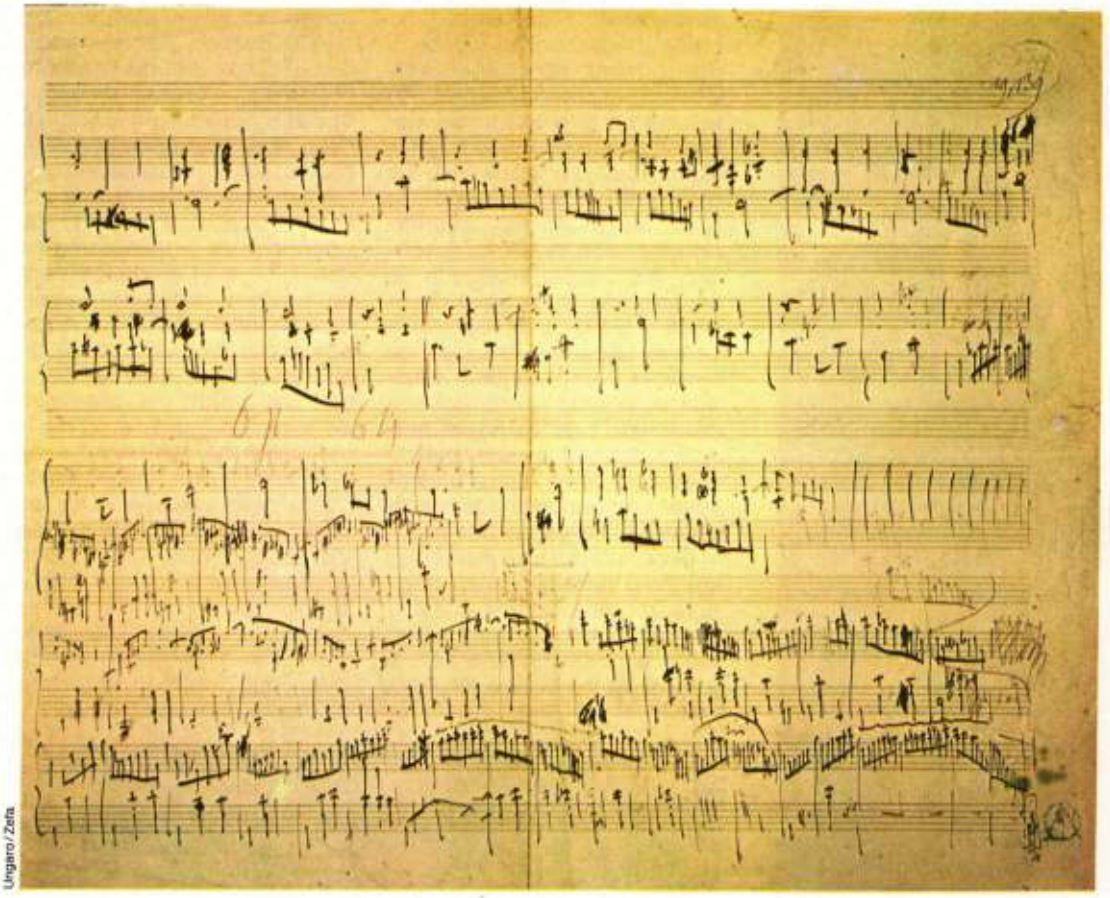
ne, que tem como título *Préludes*, alcançou um êxito tão grande que levou também Franz Liszt a intitular uma obra sua *Os Prelúdios*.

Os prelúdios de Chopin são um conjunto de vinte e quatro pequenas peças, cuja duração oscila entre meio e pouco mais de cinco minutos e cujos tempos vão do *largo* (n.º 20 ou n.º 4) ou *lento* (n.º 2 ou n.º 13) ao *molto agitato* (n.º 22 ou n.º 8) ou ao *vivace* (n.º 11 ou n.º 3). Dada a particular disposição tonal da coleção, foram vários os autores que rejeitaram o caráter unitário da obra para adotar o critério de considerar independentes as vinte e quatro peças reunidas sob o mesmo título. Com a primeira concepção pretendia sublinhar-se a unidade que Chopin lhes quis imprimir e a necessidade de interpretar a obra toda seguida. Mas possivelmente este critério começou a não ser respeitado ainda em vida de Chopin, e a atitude tomada pelos pianistas posteriores, quer em recitais, quer em gravações discográficas, contribuiu para que se considerassem os prelúdios como obras separadas, atraiçoando a intenção original do autor.

Com estes vinte e quatro microcosmos, Chopin abriu um mundo inédito para o piano.

Apesar das influências acima referidas, tudo é chopiniano nos «prelúdios». Todos os elementos que os compõem nos recordam, nos falam, nos fazem pensar em Chopin. Julgaremos por vezes estar perante um noturno (como nos n.os 4, 6, 9, 13, 15 ou 21), um estudo (como nos n.os 3, 5, 8, 14, 16 ou 19) ou uma mazurca (como no n.º 7). Mas cada um deles é uma demonstração perfeita do mundo pianístico criado por Chopin.

Partindo dele, Debussy comporia uma das suas grandes obras. Chopin não deixou moldes nem diretrizes, mas estabeleceu um precedente graças ao qual a imaginação e a sensibilidade entraram por direito próprio no piano.



Ungaro / Zefa

As valsas foram surgindo ao longo da carreira de Chopin, que nunca as concebeu como uma coleção. O seu op. 64 (em cima) consta de três valsas (n.os 6, 7 e 8), escritas entre 1846 e 1847.

As valsas

A palavra «valsa» leva-nos automaticamente a pensar na Viena de Strauss. Está longe de ser uma associação errada, mas não se aplica às valsas de Chopin. Ao falar dos «prelúdios», havia que negar a sua vinculação direta a Bach; ao referirmos os estudos, negamo-la em relação a Hummel ou Czerny. Também o modelo de noturno de Field não serve para caracterizar os de Chopin nem as polacas da época para definir as suas.

Chopin foi um renovador que deu traços novos a gêneros já existentes, chegando, por vezes, a modificá-los substancialmente. Para Mendelssohn, as valsas de Chopin só tinham de valsas o nome, e os contemporâneos do autor não souberam encontrar nelas qualquer relação com as obras assim intituladas de Schubert, Weber ou Strauss.

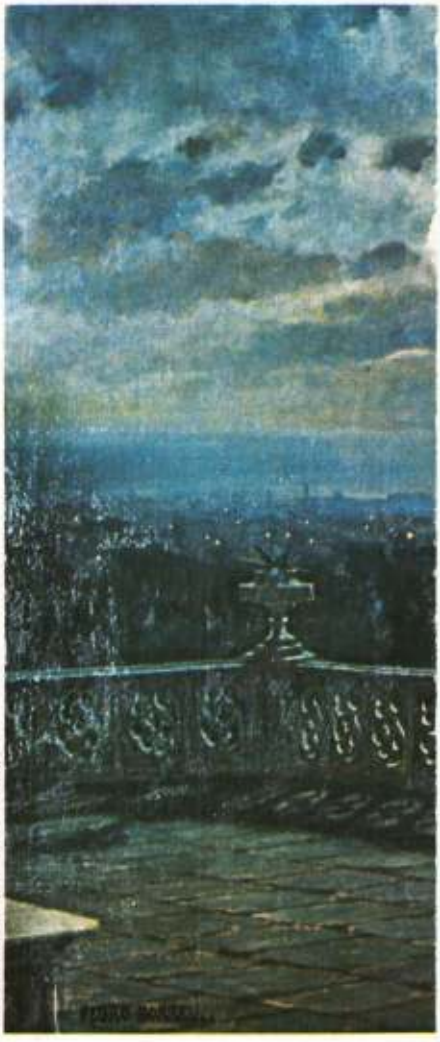
Não se procure, portanto, nestas peças o caráter dançante.

A valsa de Chopin surge como fruto da recordação e o que nos transmite são sugestões que não convidam, desde logo, diretamente à dança. Dir-se-ia que da grande sala onde se celebra a festa Chopin não desejava plasmar a música, mas a recordação pessoal que o ambiente lhe deixara. Com um espírito não muito diferente, Ravel escreveria mais tarde *La Valse*.

Todos os temas são possíveis nas íntimas e humaníssimas valsas do nosso músico, desde o amor, cantado na valsa n.º 3 do op. 70, dedicada a Constança, ou na valsa em lá bemol maior *(O Adeus)*, dedicada a Maria, até a ligeireza da n.º 1 do op. 64 (lamentavelmente chamada *Valsa do Minuto*) ou a melancolia da *Valse du Regret* (n.º 2 do op. 34).

As valsas de Chopin desenham um pequeno quadro que se abre perante nós às primeiras notas do piano, que permanece enquanto a música dura e que, quando ela termina, nos deixa a idéia de que o compositor teria dado música a uma imagem que se encontrava quase nas fronteiras do esquecimento.

Para Chopin, o crepúsculo era a hora em que a sua sensibilidade se libertava; daí a carga lírica e sentimental dos seus noturnos. À direita, Contemplação, *do pintor Pere Borrel.*



Colecção A. Vila Casas, Barcelona / R. Marrero

Os noturnos

Em Chopin, «noturno» significa um canto livre da sua intimidade, por meio do qual conta uma história íntima que o músico não poderia exprimir de outra forma.

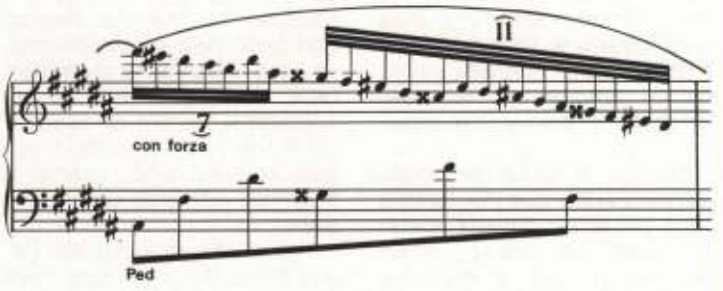
Por isso, é impossível encontrar palavras que descrevam esta maravilhosa expressão do amor, da nostalgia ou da dor. Nos noturnos de Chopin, tudo é sugerido como uma quase inefável confidência íntima.

São muitos os comentadores que tentaram descrever as sensações que nos invadem ao escutar esta música. Mas trata-se de uma tarefa vã; os esforços para narrar com palavras o caudal poético dos noturnos acabaram, na melhor das hipóteses, em pobres analogias de tudo quanto estas peças sugerem ao ouvinte ou então em grosseiras e exageradas efusões líricas.

Um exemplo, que pode prevenir-nos contra a tentação de descrever poeticamente estas obras de Chopin, foi-nos dado pelo seu editor na Inglaterra, que intitulou impunemente como *Suspiros* os noturnos op. 37 e como *Os Murmúrios do Sena* os op. 9. Poderemos facilmente imaginar o espanto de Chopin quando, em Londres, uma admiradora lhe pediu que interpretasse o seu «segundo suspiro».

Quando têm de interpretar os noturnos, todos os pianistas se defrontam com um autêntico desafio: a execução do *rubato.* Liszt, que tantas vezes ouviu Chopin tocar, apontava um efeito que o pianista polonês conseguia obter de forma notável. Vejamos o que a esse respeito escreveu o músico húngaro: «Desde o início que nos seus escritos indicou esta maneira, que dava um cariz tão peculiar à sua execução, com as palavras *tempo rubato;* tempo subtraído, entrecortado, medida sutil, abrupta e, ao mesmo tempo, lânguida, vacilante como a chama sob o sopro que a agita.» Se com estas palavras Liszt pouco nos esclarece acerca da natureza do *rubato,* também não mais claro é quando diz: «[...] Esta espécie de balancear acentuado e pronunciado, cujo segredo é difícil de descobrir quando não se o ouviu freqüentemente.» À primeira vista, parece que se trata de um tempo completamente arbitrário e impossível de interpretar, uma vez que desapareceram as testemunhas da sua execução. No entanto, não é assim.

A indicação *rubato* aparece nas obras compostas por Chopin entre 1829 e 1835. Liszt diz-nos que «depois deixou de a incluir nas suas publicações, convencido de que, desde que se tivesse inteligência, se adivinharia esta regra irregular». Mas concentremo-nos numa partitura para observarmos o efeito do *rubato:*



Trata-se do compasso n.º 55 do noturno n.º 3, op. 9. O efeito produzido pelas divisões irregulares (ou seja, pelos grupos compostos por um número ímpar de notas) na mão direita é uma série de *ritardandos* e *accelerandos* dentro do compasso, o que leva muitos intérpretes a não situarem estas «irregularidades» no seu lugar e a não traduzirem exatamente os matizes dinâmicos assinalados por Chopin. Não há dúvida de que o que existe de sugestivo na própria música e a sensibilidade do intérprete conduziram, por vezes, a realizações afetadas, que deram uma imagem pretensiosa e decadente da música de Chopin. O autor foi sempre contra

toda a espécie de excessos deste tipo. «A mão direita — escreveu — pode desviar-se do compasso, mas a mão acompanhante tem de tocar com o rigor dele. Imaginemos uma árvore cujos ramos são agitados pelo vento: o tronco é o compasso inflexível, as folhas que se movem são as inflexões melódicas.» Além disso, há testemunhos de músicos, como Moscheles e Muller, segundo os quais Chopin rejeitava as versões exageradas das suas obras.

Nada há, pois, de afetado em Chopin, a não ser o que resulta das interpretações que alguns pianistas fizeram da sua obra.

Chopin baseou-se num modelo próximo — os noturnos do irlandês Field —, mas submeteu-o a uma tal modificação que apenas poderemos detectar um vago parentesco entre os dois músicos.

No op. 9, n.º 2, encontramos um tema que nos lembra uma romança italiana transformada no piano, e no op. 15, n.º 2, a melodia apresenta-se amalgamada de ornamentos e arpejos.

Estas são duas características iniciais que não se encontravam em Field e que provam que se trata de dois gêneros diferentes. Para além do lirismo e dos dois aspectos já citados, há uma característica geral de todos eles: a forma ternária de muitos dos noturnos. A seção central funciona como contraste com a primeira, que, por sua vez, é repetida no final com leves modificações. Nos últimos noturnos encontramos sonoridades e uma escrita pianística próximas do impressionismo.

Os «scherzos»

O modelo mais imediato e importante que Chopin podia seguir era o *scherzo* beethoveniano. Tal como antes fizera ao desligar o prelúdio da fuga, Chopin separa agora o *scherzo* da sinfonia e da sonata e dá-lhe um caráter autônomo; no entanto, não procuremos nestas obras o aspecto lúdico, o jogo gracioso que, por outro lado, já haviam desaparecido na 5.ª e 9.ª sinfonias de Beethoven. Do *scherzo* tradicional retira apenas a medida e não o conteúdo. Daí que os seus *scherzos* sejam difíceis de enquadrar pelo que têm de original.

Chopin compôs quatro *scherzos*, dos quais o primeiro, em si menor, é também o mais simples. Esta peça segue o esquema A-B-A, ao qual se acrescenta uma breve coda.

O que há de mais interessante neste *scherzo* talvez seja o profundo contraste entre a música agitada e fantástica da primeira e da última partes e a serena seqüência central, cujos elementos melódicos têm origem folclórica. O *scherzo* n.º 2, em si bemol menor, op. 31 — uma espécie de *allegro* de sonata chopiniano —, é muito superior ao primeiro. A sua estrutura também poderia ser representada pela fórmula A-B-A. Existe, todavia, nele uma enorme riqueza de idéias e o trabalho do material musical que cada página revela torna-o uma obra muito mais perfeita do que o anterior. O *scherzo* n.º 3, em dó sustenido menor, op. 39, com o seu belo coro na seção central, é bastante diferente dos outros dois.

Estes três *scherzos* são peças muito livres em que, mais do que a conexão entre eles, importa assinalar a fantasia sem limites do gênio. O *scherzo* n.º 4 em mi maior, op. 54, pertence a um mundo distinto.

Tal como a barcarola ou a polaca-fantasia, inscreve-se no último período de criação de Chopin, em que o dramatismo das obras anteriores cede o lugar a um lirismo mais profundo.

Este *scherzo* talvez esteja mais perto do modelo tradicional pelo que tem de «ligeireza» ou de jogo. Contudo, as sonoridades inusitadas que apresenta revelam um piano que já está perto de Debussy e Ravel.

As baladas

Poucos foram os compositores do romantismo que escaparam à inevitável comparação de alguma das suas obras ou de um ciclo completo seu com uma produção literária.

Não pretendemos negar aqui a influência do literário no musical, posto que a houve, e foi muita; o que acontece é que, por vezes, a comparação foi considerada como um fim e não como um meio de conhecer o obra, o que conduziu a analogias forçadas e a falsas interpretações.

Giraudon

A Paisagem Bretã *(em cima), do pintor francês Corot (1796-1876), evoca esse clima de solidão e desespero que apreendemos ao longo do* scherzo *n.º 2, em si bemol menor, op. 31, de Chopin, em que o compositor parece decidido a retirar-se do mundo.*

O sentimento nacionalista significou algo de muito importante para Chopin, que foi um patriota convicto que sempre se identificou com a causa do povo polonês. Na página seguinte, Grupo de Soldados Poloneses de 1794, *de A. Orlowsk (1777-1832).*

Um amigo da família de Chopin confessou que o tinha visto, desde pequeno, passar para o piano as histórias fantásticas que lhe contavam.

Claro que não existem provas daquelas divagações no plano da composição, mas é possível que aquilo que, na infância, foi imaginação e brincadeira tenha influído na idade adulta. Schumann contou num artigo que o próprio Chopin lhe confidenciara que se tinha inspirado num poema de Mickiewicz para compor a balada op. 38. Não vamos negar a evidência; mas entre referir a fonte literária provável de uma obra musical e procurar nela os reflexos de cada pormenor literário vai um abismo. Pode reconhecer-se a origem não especificamente musical da inspiração, mas não convém ir mais longe.

As quatro baladas compostas por Chopin têm a forma de sonatas, modificadas, é claro, segundo as necessidades do músico. A primeira, em sol menor, op. 23, foi publicada em 1836 e inspira-se talvez no poema de Mickiewicz *Konrad Wallenrod.*

Nela encontramos dois temas (em sol menor e mi bemol maior) que Chopin desenvolve com uma enorme originalidade e que conduzem a uma coda final.

A balada n.º 2, em fá maior, op. 38, parece ser também inspirada em outro poema de Mickiewicz, *O Lago de Switez*, ou *O Lago de Willis*, e foi publicada em 1840. Schumann lembrava-se de a ter ouvido tocar a Chopin, durante a sua breve estada em Leipzig, em 1836, embora sem os motivos mais apaixonados.

Museu Nacional de Varsovia / Arquivo Salvat

Isto leva-nos a crer que o músico a trabalhou intensamente, o que é mais importante do que a sua influência literária. Ao *andantino* inicial segue-se um *presto con fuoco*. Volta-se depois ao tempo original e um *agitato* leva-nos à conclusão. A balada n.º 3, em lá bemol maior, op. 47, foi composta entre 1830 e 1841. Foi dado muito relevo à influência que sobre ela teriam tido os poemas *Ondine,* de Mickiewicz, ou *Lorelei,* de Heine. Chopin conseguiu, nesta balada, sonoridades inauditas até então e não é arriscado pensar que a *Ondine*, de Ravel, tenha nascido da admiração que o músico francês sentia por esta obra.

É bastante menos romântica do que as anteriores e a sua forma lembra-nos uma fantasia.

Cortot julgava encontrar nela «os acentos precursores do impressionismo».

O sentimento nacionalista

Dentro do movimento romântico, Chopin participou das correntes menos comprometidas socialmente. Quanto a idéias políticas, sabemos que era conservador; vimos como «fugiu» da Paris republicana de 1848 — depois da revolução desse ano e da sua ruptura com George Sand — para Londres, em busca dos círculos aristocráticos, que aliás já não encontrará, onde pudesse interpretar e dar a conhecer a sua música. No entanto, esta atitude é perfeitamente compatível com a sensibilidade nacionalista, tão pujante e tão viva nesse século.

Ao contrário do de George Sand, o seu romantismo não tinha uma intenção social: era de caráter individualista, mas isso não excluiu nele de modo algum um profundo nacionalismo.

Durante a fase de formação das nacionalidades, no princípio do século XIX, a causa da liberdade penetrou no espírito do camponês, do político, do erudito e do artista.

Utilizaram-se todas as armas possíveis, e a música — sentimento tão primário e fundamental do povo — desempenharia um papel notável no despertar das novas nações.

Nas suas dramáticas confissões de Stuttgart, ao observar como os acontecimentos se desenrolavam claramente a favor dos invasores, Chopin perguntava-se se Deus também seria moscovita. Sentia-se inútil, incapaz de agir de forma positiva perante os opressores, e, como meio de ação, recorreu ao piano. É uma atitude plenamente romântica. Paderewski, ao pintar o músico desolado e impotente em face da invasão russa, lembra-nos que, na realidade, ele foi um «contrabandista» que fazia sair dos seus pentagramas a música que representava a liberdade e a essência do seu país.

Todos os amigos de Chopin, entre eles o seu professor Elsner, tinham esperança de que o seu trabalho e inspiração dessem origem a uma ópera polonesa. Em algumas das cartas que lhe escreviam para Paris recordavam-lhe que se encontrava nessa cidade para aperfeiçoar a sua arte e poder oferecer à sua pátria uma grande obra. Porém, o interesse de Chopin pela ópera tinha um caráter muito diferente. Havia muito que o músico decidira entregar-se ao piano, e era impossível alterar essa dedicação.

As polacas

Antes de abordarmos um dos gêneros que Chopin cultivou — a polaca —, é interessante lembrar que não foi ele o seu criador, uma vez que a origem remonta ao século XVI. Bach, Händel, Mozart, Schubert e muitos outros grandes músicos já tinham composto polacas.

Inicialmente, era uma dança lenta, executada pela nobreza perante o rei de forma grave e majestosa. Quando Chopin começou a compor, a polaca era apenas um ritmo. O seu esquema rítmico era de seis colcheias em três tempos: , com a variante das duas semicolcheias para a segunda parte do primeiro tempo.

No entanto, a melodia e a harmonia eram absolutamente tradicionais e desprovidas de qualquer conteúdo folclórico. Chopin começou por cultivar este modelo: nele se enquadra a sua primeira polaca, escrita em 1818 e dedicada à madrinha, bem como a que, aos doze anos, compôs para Zwyny ou a que escreveu, aos dezesseis, sobre um tema de *La Gazza Ladra,* de Rossini. Mas Chopin desviar-

-se-á dos moldes usuais cultivados por Oginski, Lipinsky, Elsner e tantos outros compositores. Weber já tentara devolver ao gênero o antigo brilho, mas Chopin — segundo Liszt — «suplanta-o na inspiração, não só pelo número e variedade dos seus escritos neste campo, mas também pela maneira mais emotiva de tratar o piano e pelos novos processos de harmonia». Entre as audácias harmônicas, encontramos acordes de sétima dominante uns atrás dos outros, verdadeiramente novos na época, bem como o emprego de sonoridades independentes da tonalidade. Mas o que é, talvez, essencial é que Chopin converteu uma dança galante e harmonicamente conformista em um autêntico cântico heróico de harmonias ousadas. Chopin introduziu o folclórico em obras complexas no plano da composição, mediante uma sábia transformação dos motivos populares. Dir-se-ia que a consciência nacional tinha pedido aos artistas que se socorressem das fontes populares para exprimir a afirmação do povo em perigo. Chopin respondeu a este apelo, compondo «canhões escondidos entre flores».

Convém citar, ainda que brevemente, algumas das suas polacas mais significativas: a op. 40, n.º 1, chamada *Polaca Militar*, e a n.º 2, nas quais se afastou de uma maneira evidente do modelo estereotipado e voltou às fontes primitivas; a polaca, op. 44, em cuja parte central Chopin introduziu um certo caráter meditativo que não existia em nenhuma das obras anteriores; e, naturalmente, a polaca, op. 53 *(Heróica)*, talvez a mais popular de todas elas e, ao mesmo tempo, a obra-prima do gênero. Menos brilhante, mas apaixonante em todos os sentidos, é a polaca-fantasia, op. 61, peça que, tal como o *scherzo* n.º 4 ou a barcarola, pertence ao último período de criação do autor. De acordo com Liszt, este período foi dominado «por uma ansiedade febril» e nele «não se encontra nenhum traço atrevido e luminoso». Hoje não podemos aceitar estas afirmações, uma vez que é provável que as últimas obras de piano do músico polonês tenham sido as que maior influência exerceram em compositores imediatamente posteriores a ele, bem como nos do século xx. Embora não possua a identidade do op. 53, a polaca-fantasia é muito interessante pelo que encerra de busca de novos moldes. Foi, quiçá, um dos caminhos que Chopin tentou abrir e que a morte não lhe deixou trilhar. O que teria sido o piano de Chopin caso não tivesse falecido tão cedo é uma questão que pertence ao domínio das conjeturas.

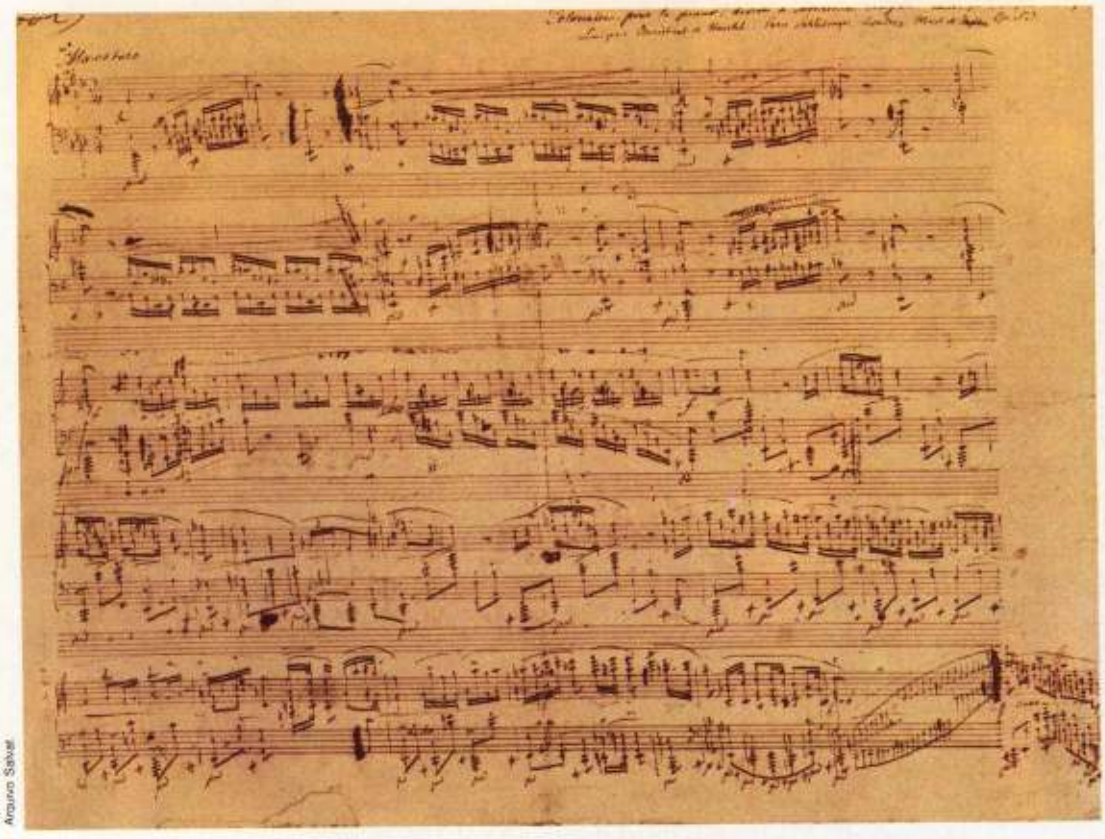
Biblioteca Polaca, Paris/ Arquivo Salvat

Sociedade Histórica e Literária Polaca, Paris/ Arquivo Salvat

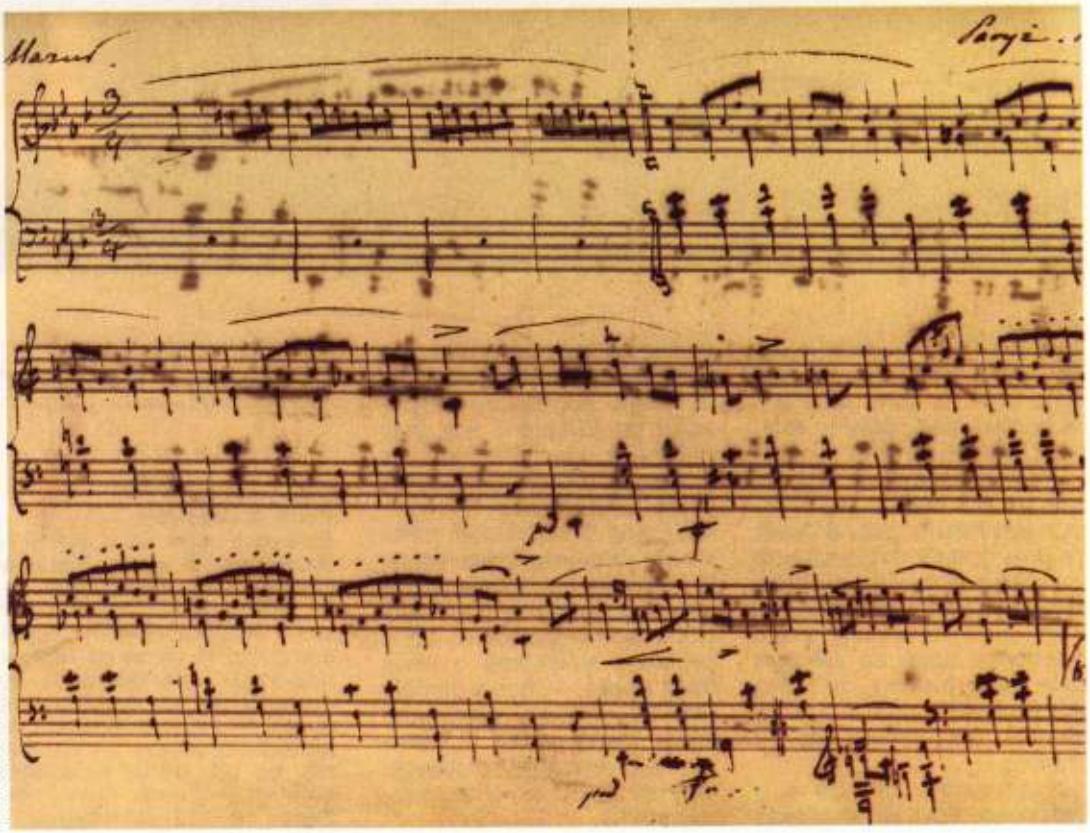
As mazurcas

Chopin compôs mazurcas ao longo de toda a sua vida. O músico polonês transformou a estereotipada mazurca feita por encomenda num gênero que servia para expressar um estado de espírito, para plasmar as sua inovações harmônicas e de técnica pianística e para fazer cantar a sua alma de polonês. O caráter breve da peça era outro ponto que

A polaca é uma dança de origem popular e de ritmo ternário que ascende ao século xvi. Chopin escreveu dezesseis polacas entre 1817 e 1846. À esquerda, Estudo para a Polaca de Chopin, *desenho de Kwiatkowski.*

A polaca é uma dança oriunda da Polônia que, quer cantada quer dançada, ainda é utilizada nesse país em cerimônias públicas e algumas festividades, em particular em casamentos. Em 1573, com a ascensão de Henrique III de Valois ao trono da Polônia, passou a ser uma dança cortesã sem conteúdo folclórico. No século XVIII foi cultivada por compositores como Bach, Händel, Mozart, Couperin, Beethoven, etc. Mas foi Chopin que a converteu num poema heróico, que cantava a glória da Polônia, e num símbolo de luta nacional. As mais representativas são a polaca n.º 1, em lá maior, op. 40, Militar, *escrita em memória dos homens que, como Tadeusz Kosciuszko (1716-1817) (à esquerda), lutaram pela liberdade do seu país, e a polaca n.º 6, em lá bemol maior, op. 53,* Heróica, *da qual vemos, embaixo, uma página autógrafa.*

Arquivo Salvat

permitia que Chopin se expandisse com inteira liberdade.

O fato de ter cultivado este gênero de 1824 a 1849, praticamente sem interrupção, converte as suas mazurcas numa boa amostragem da sua trajetória espiritual e musical e constitui um verdadeiro guia de toda a sua criação. Para além das obras que escreveu com este título, a mazurca intui-se também no *allegro vivace* do concerto em fá menor, em algumas baladas e na polaca-fantasia.

Federico Arborio Mella

Entre 1824 e 1849, Chopin escreveu cerca de cinqüenta mazurcas nas quais fundiu o folclore polonês. Graças a elas, o músico manteve-se em contato com o seu país natal e lutou contra a amargura do exílio.

Os improvisos e a fantasia

Os improvisos de Frédéric Chopin não têm nada de schubertiano. As apojaturas e ornamentos que acompanham a melodia, bem como a atmosfera de *berceuse*, polaca ou noturno que neles se respira, fazem-nos lembrar que tudo neles é chopiniano. O músico compôs três improvisos e uma fantasia-improviso, considerada, na realidade, como o quarto improviso. São todos obras da maturidade; o primeiro data de 1837 (op. 29), o segundo de 1839 (op. 36) e o terceiro de 1842 (op. 51). A fantasia-improviso, op. 66, foi publicada postumamente por Fontana. Alguns autores viram nesta obra influências claras da sonata *Ao Luar*, de Beethoven, e do improviso, op. 89, de Ignaz Moschelles.

A fantasia em fá menor, op. 49, foi escrita entre 1840 e 1841. A lenda pretendeu atribuir-lhe uma intenção extramusical: ela tentaria traduzir uma cena de reconciliação entre George Sand e Chopin.

A fonte desta história foi, segundo parece, Franz Liszt. Mas a peça não tem tal objetivo.

Liszt e Chopin tinham-se afastado havia já algum tempo, pelo que o músico húngaro pouco poderia saber

The Bettmann Archive

acerca das relações entre George Sand e Chopin. Por outro lado, a obra nada tem de confessional, detalhe sempre presente quando o músico queria comunicar algo de íntimo por meio da sua música. Na verdade, trata-se mais de uma balada. Inicia-se com um *tempo di marcia*, a que se segue uma série de episódios e em que alternam o lírico e o patético e onde se destaca, pela sua beleza, o *lento sostenuto* em si maior. A obra termina com uma coda vibrante.

A barcarola op. 60 e a berceuse op. 57 têm sido consideradas como mais dois noturnos. Ambas pertencem ao último período de composição de Chopin e são uma autêntica recapitulação da produção chopiniana, não só pelas descobertas harmônicas, mas também pelo tratamento do piano. A seu respeito, recordemos apenas a frase de Gide que se pode aplicar a toda a música do compositor e sobretudo a estas duas peças: «Chopin propõe, insinua, seduz, persuade; quase nunca afirma. E, quanto mais reticente se mostra, melhor escutamos o seu pensamento.»

Catálogo das obras

OBRA ORQUESTRAL
Piano e orquestra
Variações sobre *Lá ci darem la mano*, op. 2 (publ. 1830) • Concerto n.º 1, em mi menor, op. 11 (1830) • *Grande Fantasia sobre Motivos Polacos*, em lá maior, op. 13 (antes de 1831) • *Krakowiak*, grande rondó de concerto, em fá maior, op. 14 (antes de 1831) • Concerto de piano e orquestra n.º 2 em fá menor, op. 21 (1829) • *Andante spianato* e *grande Polaca Brilhante*, op. 22 (1831-1832).

OBRA INSTRUMENTAL PARA PIANO
Polacas
Polaca em sol menor (1817) • 3 polacas (1817-1821) • Polaca em lá bemol maior (1821) • Polaca em sol sustenido menor (1822) • Polaca em si bemol menor sobre um tema de *La Gazza Ladra* de Rossini (publ. 1881) • Polaca em si bemol menor (1826) • Polaca em sol bemol maior (antes de 1830) • 2 polacas em dó sustenido menor e em mi bemol menor, op. 26 (publ. 1836) •

O piano foi o instrumento romântico por excelência, por meio do qual se exprimiram os grandes músicos do século XIX, entre eles Chopin, que deu ao instrumento novas possibilidades técnicas e expressivas. À esquerda, quadro de Jan Styka que representa o grande compositor polonês tocando piano.

2 polacas em lá maior *(Polaca Militar)* e dó menor (1838-1839) ● Polaca em fá sustenido menor, op. 44 (publ. 1841) ● Polaca em lá bemol maior *(Heróica)*, op. 53 (publ. 1843) ● Polaca-fantasia em lá maior, op. 61 (publ. 1846) ● 3 polacas em ré menor, si bemol maior e fá menor, op. 71 (1827-1828).

Mazurcas
4 mazurcas em sol maior (1825), ré maior (1829-1830), ré maior (1832) e dó maior (1833) ● 4 mazurcas em fá sustenido menor, dó sustenido menor, mi maior e mi bemol menor, op. 6 (antes de 1831) ● 5 mazurcas em si bemol maior, lá menor, fá menor, lá bemol maior e dó maior, op. 7 (publ. 1832) ● 4 mazurcas em si bemol maior, mi menor, lá bemol maior e lá menor, op. 17 (publ. 1834) ● 4 mazurcas em sol menor, dó maior, lá bemol maior e si menor, op. 24 (publ. 1838) ● 4 mazurcas em dó menor, si menor, ré bemol maior e dó sustenido menor, op. 30 (publ. 1838) ● 4 mazurcas em sol sustenido menor, ré maior, dó maior e si menor, op. 33 (publ. 1838) ● 4 mazurcas em dó sustenido menor, mi menor, si maior e lá bemol maior, op. 41 (publ. 1830) ● 3 mazurcas em sol maior, lá bemol maior e dó sustenido menor, op. 50 (publ. 1842) ● Mazurca em lá menor (publ. 1842) ● 3 mazurcas em si maior, dó maior e dó menor, op. 56 (publ. 1846) ● 3 mazurcas em lá menor, lá bemol maior e fá sustenido menor, op. 59 (publ. 1846) ● 3 mazurcas em si maior, fá menor e dó sustenido menor, op. 63 (publ. 1847) ● Mazurca em lá menor (publ. 1851) ● 4 mazurcas em sol maior, sol menor, dó maior e lá menor, op. 67 (1835-1848) ● 4 mazurcas em dó maior, lá menor, fá maior e fá menor, op. 68 (1830-1848).

Valsas
Grande Valsa em mi bemol maior, op. 18 (antes de 1830) ● 3 valsas brilhantes em lá bemol maior, lá menor *(Valse du Regret)* e fá maior, op. 34 (publ. 1838) ● Valsa em lá bemol maior, op. 42 (publ. 1840) ● 3 valsas em ré bemol maior *(Valsa do Minuto)*, dó sustenido menor e lá bemol maior, op. 64 (publ. 1847) ● Valsa em mi maior (1829) ● 2 valsas (publ. 1848) ● 2 valsas em fá menor *(O Adeus)* e si menor, op. 69 (1829,1836) ● 3 valsas em sol maior, fá menor e ré bemol maior, op. 70 (1836-1841) ● valsa em mi menor (publ. 1868) ● Valsa em lá menor (1840) ● valsa em mi bemol maior (publ. 1955) ● Valsa em si bemol maior (1848), não publicada.

Sonatas
Sonata em dó menor, op. 4 (1827-1828) ● Sonata com uma marcha fúnebre em si bemol menor, op. 35 (1838; a marcha é anterior) ● Sonata em si menor, op. 58 (publ. 1845).

ESTUDOS
12 grandes estudos (n.º 3, *Tristeza*, n.º 12, *Revolucionário*), op. 10 (1830-1832) ● 12 estudos, op. 25 (publ. 1837) ● 3 novos estudos em fá menor, lá bemol maior e ré bemol maior (publ. 1840).

Scherzos
Scherzo n.º 1 , em si menor, op. 20 (publ. 1835) ● *Scherzo* em si bemol menor, op. 31 (publ. 1838) ● *Scherzo* em dó sustenido menor, op. 39 (publ. 1840) ● *Scherzo* em mi maior, op. 54 (publ. 1843).

Baladas
Balada em sol menor, op. 23 (antes de 1831) ● Balada em fá maior, op. 38 (publ. 1840) ● Balada em lá bemol maior, op. 47 (publ. 1842) ● Balada em fá menor, op. 52 (publ. 1843).

Prelúdios
24 prelúdios (n.º 15, *A Gota de Água*), op. 28 (publ. 1839) ● Prelúdio em dó sustenido menor, op. 45 (1834).

Noturnos
3 noturnos em si bemol menor, mi bemol maior e si maior, op. 9 (publ. 1833) ● 3 noturnos em fá maior, fá sustenido maior e sol menor, op, 15 (antes de 1831) ● 2 noturnos em dó sustenido menor e ré bemol maior, op. 27 (publ. 1836) ● 2 noturnos em si maior e lá bemol maior, op. 32 (publ. 1837) ● 2 noturnos em dó menor e fá sustenido menor, op. 42 (publ. 1842) ● 2 noturnos em fá menor e mi bemol maior, op. 55 (publ. 1844) ● 2 noturnos em si maior e mi maior, op. 62 (publ. 1846) ● Noturno em mi menor, marcha fúnebre em dó menor e 3 escocesas, op. 72 (1827, 1829, 1830).

Improvisos
Improviso em lá bemol maior, op. 29 (publ.1838) ● Improviso em fá sustenido maior, op. 36 (publ. 1840) ● Improviso em sol bemol maior, op. 51 (1842).

Fantasias
Fantasia em fá menor, op. 49 (publ. 1842) ● Fantasia-improviso em dó sustenido menor, op. 66 (publ. 1855).

Rondós
Rondó em dó menor, op. 1 (publ.1825) ● Rondó *alla Mazurca* em fá maior, op. 5 (1828) ● Rondó em ré bemol maior, op. 16 (publ. 1834).

Variações
Variações sobre *Je vends des scapulaires de Hérold*, em si bemol maior, op. 12 (publ. 1833) ● Variação VI do *Hexámeron* em mi maior (publ. 1841) ● Variações em mi maior sobre um motivo alemão (1824).

Peças diversas
Bolero em dó maior, op. 19 (antes de 1831) ● Tarantela em lá bemol maior, op. 43 (publ. 1841) ● *Allegro de Concierto* em lá maior, op. 46 (1830-1832) ● *Berceuse* em ré bemol maior, op. 57 (publ. 1845) ● Barcarola em fá sustenido maior, op. 60 (publ. 1846) ● Contradança em sol bemol maior, (1827; publ. 1934) ● *Cantabile* em si bemol maior (1834) ● Folha de álbum (1843) ● *Largo* em ré maior (depois de 1832; publ. 1938) ● Variações em ré maior sobre um tema de Moore para piano a quatro mãos (1828).

OBRA DE CÂMARA
Introdução e polaca brilhante em dó maior para piano e violoncelo, op. 3 (1829) ● Trio em sol menor para piano, violino e violoncelo, op. 8 (publ. 1833) ● Grande duo concertante em mi menor para piano e violoncelo sobre temas de *Robert le Diable* (publ. 1833) ● Sonata em sol menor para piano e violoncelo, op. 65 (publ. 1847) ● Rondó em dó maior para dois pianos, op. 73 (1828).

OBRA VOCAL
17 *lieder* polacos com acompanhamento de piano, op. 74 (antes de 1831).

Robert Schumann Gedenkstätte, Bonn / Archivo Salvat

Perfil biográfico

Capítulo 24

Schumann, anos de formação

No mesmo ano em que Chopin veio ao mundo, pouco mais de um ano depois do nascimento de Mendelssohn e de um ano antes do de Liszt, nasceu em Zwickau (Saxônia), em 8 de junho de 1810, Robert Schumann, filho de August e de Johanna Christiana. O pai era livreiro e um homem com certas inclinações literárias e artísticas: o ambiente foi, portanto, propício ao desenvolvimento da fina sensibilidade que o pequeno Robert viria a manifestar. Os estudos primários de Schumann incluíram licões de música com o organista de Zwickau, J. G. Kuntzsch (1775-1855), músico de profissão, que não chegou a intuir o talento que aquela mente infantil encerrava. Na realidade, até aos 9 anos, o menino não deu indícios claros de paixão pela música: no verão de 1819 assistiu em Karlsbad a um recital do virtuose do piano Ignaz Moscheles; a impressão produzida nele foi fortíssima, de tal modo que Schumann guardaria durante toda a vida, como um tesouro, o programa do referido concerto.

Cerca de 1825, o rapaz tinha já gostos literários definidos e uma certa facilidade para escrever, inclinação que nessa época prevalecia sobre as suas tendências musicais. Mas não chegara ainda o tempo de tomar decisões transcendentes; teriam de passar os anos de formação na cidade natal e os estudos universitários. Por aquela altura, August Schumann considerava a hipótese de mandar o filho aperfeiçoar e intensificar os estudos musicais com Weber, mas a idéia nunca chegaria a se materializar, entre outras razões porque Weber abandonou a Alemanha e partiu para Inglaterra.

A morte do pai

Em 10 de agosto de 1826, Robert Schumann ficou órfão de pai. Pouco antes, seu irmão Emile, de 19 anos, suicidara-se num ataque de loucura, mas a morte do pai representou algo mais do que uma tragédia familiar, pois, para Robert, August Schumann era o conselheiro e o amigo que compreendia as suas inclinações artísticas e o estimulava nesse sentido. A mãe era uma boa mulher, amantíssima do lar e disposta a fazer qualquer sacrifício para bem dos filhos, mas a sua sensibilidade não lhe permitia captar o rico mundo interior do adolescente. Para cúmulo da desgraça, a tutela de Robert foi entregue a um tal Rüdel, administrador extremamente zeloso dos escassos bens da família e, por outro lado, pessoa pouco culta. Estas circunstâncias determinaram que o caráter de Robert se

À direita e embaixo, retratos dos pais de Schumann, August e Johanna Christiana. Graças à profissão de seu pai, que era livreiro, Schumann conheceu desde muito novo a obra dos escritores românticos. Na página anterior, Robert Schumann segundo uma pintura de J. F. Klima (1839).

Schumann-Haus, Zwickau / Arquivo Salvat

Schumann-Haus, Zwickau / Arquivo Salvat

Schumann-Haus, Zwickau / Arquivo Salvat

Robert Schumann nasceu em Zwickau (Saxônia), na casa que vemos na gravura da esquerda e onde passou a infância. Quando terminou os estudos secundários, em 1828, foi para Leipzig, a fim de tirar o curso de Direito.

Archiv für Kunst und Geschichte

Schumann-Haus, Zwickau/ Arquivo Salvat

Em 1828, Schumann mudou-se de Leipzig para Heidelberg (em cima), cidade onde os professores de Direito gozavam de maior prestígio.

Em abril de 1828, Schumann visitou, em Bayreuth, a viúva de Friedrich Richter (1763-1825), poeta por quem sentia uma grande admiração.

tornasse introvertido: longas improvisações ao piano, esboços de composições, paixões de adolescência (Liddy Hempel e Nanni Patsch), leituras, passeios solitários pelo campo, um certo deleite na melancolia...

Schumann era, sem dúvida, um espírito romântico e, na intensa procura de almas gêmeas, encontrou a obra de alguém que exercia sobre ele uma influência fundamental: Johann Paul Friedrich Richter, conhecido por Jean Paul: «Jean Paul ocupa o primeiro lugar nas minhas preferências: coloco-o acima de todos, inclusive do próprio Schiller (a Goethe ainda não o entendo)», escrevia Schumann em 1828. Textos como *Die unsichtbare Loge* («A Loja Invisível») *Hesperus* e *Titã* foram para Schumann não só fontes de prazer intelectual, mas também, e sobretudo, autênticas revelações humanísticas e incitações artísticas. A par destas impressões literárias, Schumann recebeu em 1827 outro impulso decisivo, desta vez de ordem musical: a mulher do professor Carus — Agnès, que durante algum tempo representou para ele o ideal feminino inalcançável — deu-lhe a conhecer os *lieder* de Schubert.

Estudos em Leipzig e Heidelberg

No mês de março de 1828, o jovem Schumann, que já terminara os estudos pré-universitários, foi para Leipzig a fim de se matricular na Faculdade de Direito. Os estudos não o impediram de desenvolver a sua personalidade mais autêntica: prosseguiu as leituras dos grandes escritores românticos e conheceu Friedrich Wieck, reputado professor de música, e sua filha Clara, que aos 9 anos se tornara uma pianista que tocava com uma facilidade deslumbrante. Mas Schumann nunca chegou a integrar-se plenamente no ambiente universitário nem apreciou muito a cidade, apesar das reuniões musicais em casa de Carus e dos concertos da Gewandhaus: faltava-lhe, acima de tudo, o contato com a natureza, à qual tão avidamente se entregava em Zwickau. Na Páscoa desse ano decidiu mudar-se para Heidelberg, onde, entre outras coisas, exerciam o ensino do direito os professores mais categorizados. Também em 1828 realizou uma viagem com o seu amigo Gisbert Rosen: visitou Heine em Munique. A recordação mais emocionante que guardaria para sempre seria, porém, a visita que fez em Bayreuth à viúva do seu admirado Jean Paul, que falecera três anos antes.

«[...] Graças à bondade da Sr.ª Rollwenzel, visitei a viúva de Jean Paul, de quem recebi, como presente, um retrato dele. Se todos lessem Jean Paul, certamente todos seriam melhores, embora mais infelizes: muitas vezes aproximou-me da loucura, mas o arco-íris da paz e do espírito humano flutua suavemente sobre todas as lágrimas e o coração sente-se maravilhosamente transportado e transfigurado», escreveu Schumann em 1828.

No curso de 1829 seguiu com admiração as aulas do professor Thibaut na Faculdade de Direito da Univer-

Archiv für Kunst und Geschichte

Durante vários anos, Schumann alternou os estudos de Direito com a devoção pela música, sem se decidir a dar o passo definitivo. A viva impressão que nele produziu um concerto de Paganini (em cima), a que assistiu em 1830, influenciou-o muito para dedicar-se exclusivamente à música.

Durante a sua estada na cidade de Heidelberg, Schumann freqüentou com assiduidade os serões musicais que se realizavam em casa do seu professor de Direito, Anton Friedrich Thibaut, como o que vemos à direita, segundo uma aquarela de J. Götzzenberger.

uma viagem pela Itália. Os amigos Rosen e Semmel não puderam acompanhá-lo por falta de recursos econômicos; os de Robert eram tão escassos que o regresso de Veneza, em outubro, foi realmente penoso. Porém, a sua ilusão materializara-se e dela ficaram algumas vivências musicais de interesse, como ter ouvido no Scala de Milão a grande diva do momento: Giuditta Pasta. De resto, ficou bem claro o seu absoluto desinteresse pelas tendências do *bel canto* da ópera italiana.

A escolha de um destino

A inclinação musical de Schumann cada vez se tornava mais evidente. O direito quase não o atraía, a literatura continuava a fasciná-lo, mas mais como leitor ávido de enriquecimento espiritual do que como homem dedicado à vocação de escritor: para trás ficavam algumas tentativas poéticas — *Coriolano, Selene* —, agora definitivamente substituídas por tentativas musicais. Compôs também as *Variações Abegg*, tomando como tema o apelido da jovem pianista Meta Abegg (segundo a notação musical alemã, lá-si bemol-mi-sol-sol) e dedicou-as pomposamente à imaginária condessa Paulina von Abegg.

Em 1830, Schumann teve uma nova revelação: um concerto de Paganini em Frankfurt. Acabaram-se-lhe as dúvidas; duvidar seria cercear o seu gênio. Com a idade de 20 anos, Robert tomou a firme decisão de se dedicar por inteiro à música. Eis os termos em que escreveu à mãe, de Heidelberg, em 30 de julho de 1830, às cinco da manhã, certamente após uma noite de vigília preenchida por pensamentos apaixonados:

«Toda a minha vida foi uma luta de vinte anos entre música e prosa ou, por outras palavras, entre música e jurisprudência. Na vida prática vi um ideal tão alto como a arte. Esse ideal consistia precisamente em agir de forma prática, na esperança de lutar dentro de um

sidade de Heidelberg. Anton Friedrich Thibaut (1774-1840) era também um grande amante da música e em sua casa realizavam-se freqüentes serões musicais, nos quais não tardou a sobressair a arte pianística de Robert Schumann, manifestada tanto na interpretação dos autores clássicos como nas suas imaginativas improvisações.

Em agosto desse mesmo ano, Schumann empreendeu

grande círculo de ação, mas que esperanças há, sobretudo na Saxônia, para um homem sem título de nobreza, sem proteção, sem fortuna e sem verdadeiro gosto pelas servidões do trabalho jurídico e pelas lutas por uns cêntimos? Em Leipzig vivi sem me preocupar com um plano de vida, sonhei e vagueei e, no fundo, nada fiz de concreto; aqui trabalhei mais, mas, tanto lá como cá, estive sempre pendente da arte. Agora encontro-me na encruzilhada e assusto-me perante a pergunta: para onde? Se seguir o meu gênio, ele conduzir-me-á à arte e creio que é esse o caminho acertado. Mas, no fundo — e não me leves a mal, pois digo-to com afeto e docemente —, parecia que tu te interpunhas no meu caminho, para o que, aliás, tinhas boas e maternais razões [...] Não pode haver para o homem idéia mais torturante do que a do destino infeliz, lânguido e aborrecido que ele próprio preparou. Escolher uma vida na direção diametralmente oposta à primeira educação e destino também não é muito fácil e exige paciência, confiança e uma rápida adaptação aos acontecimentos. Estou ainda no meio da juventude imaginativa, a qual pode, no entanto, ser cultivada e enobrecida pela arte; cheguei também à certeza de que, com aplicação e paciência, e guiado por um bom professor, dentro de seis anos poderei competir com qualquer pianista [...] Num ou noutro aspecto tenho fantasia e talvez talento para a criação própria. E agora pergunto-me: que caminho devo tomar? Na vida, só em uma atividade se pode conseguir algo de grande e autêntico [...] Se prosseguisse os estudos jurídicos, teria de permanecer aqui mais um inverno a ouvir Thibaut falar sobre as *Pandectas*, que todos os juristas devem conhecer. Em contrapartida, se optasse pela música, teria em definitivo de sair daqui e voltar para Leipzig. Wieck — que se encontra em Leipzig e a quem gostaria de me confiar, e que além disso me conhece e sabe avaliar as minhas forças — deveria continuar a minha formação [...] Um único favor, querida mãe, que me farás de boa vontade. Escreve tu própria a Wieck e pergunta-lhe sem rodeios o que pensa de mim e dos meus planos de vida [...] Como vês, esta é a carta mais importante de todas as que te escrevi [...] Não se pode perder tempo. Que continues bem, mãe, e nada receies. O céu só ajuda os homens que se ajudam a si próprios [...]»

Não sem dúvidas e vagos temores, a mãe de Schumann escreveu, de fato, a Friedrich Wieck de acordo com as indicações do filho. O professor impôs algumas

Em outubro de 1830, Schumann, voltou para Leipzig com o objetivo de se entregar por inteiro às orientações daquele que seria seu professor de música durante vários anos, Friedrich Wieck, e instalou-se em sua casa, situada em pleno centro da cidade. Embaixo, vista de Leipzig em 1836.

Archiv für Kunst und Geschichte

Schumann-Haus, Zwickau / Arquivo Salvat

Friedrich Wieck (1785-1873), homem de origem modesta, apaixonado pela música mas sem poder criador, possuía uma grande aptidão pedagógica, que dele fez o professor de piano mais solicitado de Leipzig.

Clara Wieck (1819-1896) (Mary Evans Picture Library), filha de Friedrich e futura mulher de Robert Schumann, foi uma grande virtuose do piano, instrumento que começara a estudar aos 5 anos e que aos 9 já tocava com perfeição.

condições: seis meses de experiência, trabalho intenso e metódico e aulas de harmonia e composição com Heinrich Dorn (1804-1892), paralelamente às suas. A aceitação por parte do jovem Schumann foi total e a sua alegria imensa. «Confio por inteiro em si, a quem me entrego completamente, tome-me como sou e tenha em tudo paciência para comigo. Nenhuma desaprovação me poderá deprimir e nenhum elogio me fará perder a cabeça», escreveu a Wieck em 21 de agosto de 1830.

Entrega à música

De regresso a Leipzig e instalado num quarto em casa dos Wieck, Schumann dedicou-se integralmente à sua formação pianística e musical, submetendo-se à disciplina dos professores, devorando o *Cravo bem Temperado* de Bach, praticando a música «de salão» e sentindo, entre tímido e apaixonado, que as idéias lhe acorriam à mente.

O ano de 1831 foi importante para Schumann: editaram-se as suas *Variações Abegg*, publicou a primeira crítica musical — sobre *Là ci darem la mano*, de Chopin — e concluiu *Papillons*, obra inspirada do romance *Flegeljahre* («Idade do Pavão»), de Jean Paul, que dedicou à cunhadas Therese e Rosalie. Por outro lado, no dia do seu vigésimo primeiro aniversário, uma vez alcançada a maioridade, tornou-se independente da inflexível tutela de Rüdel, o que implicou o recebimento integral do dinheiro destinado a cobrir os gastos previstos até terminar a sua formação; não era muito, mas Schumann confiou-o a seu irmão Carl, que receberia um juro de 5 % pelo fato de o administrar, e dispôs-se a enfrentar um período modesto, mas não miserável, como fora o anterior, em que dependera do tutor.

Os progressos pianísticos de Robert foram notáveis. Apesar de o professor Wieck se ter ausentado de Leipzig, desde os princípios de 1832 até maio do mesmo ano, e Dorn haver deixado de lhe dar aulas de harmonia, isso não representou uma quebra no seu trabalho. Schumann continuou a compor — estudos de concerto sobre caprichos de Paganini, *intermezzi*, improvisos sobre um tema de Clara Wieck —, e a sua vontade de aperfeiçoar a execução pianística era tão intensa que o levou a incorrer num lamentável erro: para adquirir maior independência nos dedos, inutilizou o médio da mão direita, com o uso de uma ligadura; ao fim de um certo tempo, a paralisia era uma triste e irreversível realidade. Foi o fim da sua carreira como virtuose do piano. Felizmente, as idéias criadoras que fervilhavam no seu espírito eram tão prementes que já haviam levado Schumann a pensar dedicar-se por inteiro à composição.

Clara Wieck tinha então 13 anos e, embora Schumann não houvesse ainda reparado que os sentimentos que a jovem lhe inspirava ultrapassavam o simples afeto, para o seu coração romântico ela começava a ser algo mais do que a filha do professor ou uma irmã adolescente que era, ao mesmo tempo, uma pianista precoce, admirada por todos os que a conheciam. Assim, o fato de Clara se deslocar a Zwickau, cidade natal de Schumann, para dar um concerto em que interpretaria ao piano os esboços de uma sinfonia do próprio Robert, era uma tripla emoção: música sua num concerto, para as pessoas da sua terra natal e... interpretada por Clara. O concerto realizou-se em 18 de novembro de 1832 e foi um grande êxito para Clara; pelo contrário, o acolhimento dispensado pelos seus conterrâneos à música do compositor foi um pouco frio. Era uma premonição que o futuro se encarregaria de confirmar plenamente.

A composição de uma sinfonia tão cedo foi uma idéia muito precipitada. Na realidade, teriam de decorrer ainda alguns anos para que Schumann precisasse verdadeiramente de recorrer a este meio de expressão musical. No entanto, a tentativa teve como conseqüência positiva os conselhos de G. W. Müller sobre o trabalho de orquestração.

O primeiro aviso da loucura

O ano de 1833 significou uma fase infeliz na vida de Schumann. É certo que, uma vez assumida a paralisia do dedo que o incapacitava para a prática concertística,

Archiv für Kunst und Geschichte

se entregou com entusiasmo à tarefa de aglutinar à sua volta os inquietos amigos com quem se reunia habitualmente no Kaffeebaum e de fundar os Davidsbündler («Confraria de David»). Tratava-se de uma espécie de associação cultural cujos membros aspiravam à busca da verdade musical, comprometendo-se com a produção do momento e declarando guerra dialética à rotina, aos que a praticavam como criadores e aos que a aplaudiam como passivos e despreocupados espectadores. Eram os «filisteus», a que se iriam opor os «confrades de David».

Todavia, no outono desse ano, o destino veio desfechar dois golpes tremendos em Robert Schumann: com poucos dias de diferença, morreriam, ainda jovens, seu irmão Julius e Rosalie, sua cunhada, mulher de Carl Schumann. O impacto emocional que os acontecimentos produziram no músico foi enorme. Provavelmente, o que deixou uma ferida mais fundo no seu espírito foi o desaparecimento da cunhada, um dos mais fervorosos «amores impossíveis» do jovem Schumann. Rosalie fora uma das personalidades femininas que mais tinham impressionado Schumann e a sua relação com ela, um misto de afeto filial e profunda amizade, constituiu um capítulo decisivo na aquisição do espantoso conhecimento do mundo íntimo feminino que o músico traduziria mais tarde em obras como *Amor e Vida de Uma Mulher*. A crise ia mais além da tristeza e da depressão: Schumann passou uns dias de autêntico desequilíbrio nervoso; a idéia da morte e o temor de contrair alguma doença perseguiam-no de modo obsessivo, levando-o à beira da demência. Felizmente, este primeiro acesso de loucura cedeu, mas, do ponto de vista histórico, foi um primeiro aviso daquilo que viria a constituir o terrível fim de Schumann, quatro lustros mais tarde.

O coração ansioso de Schumann — protótipo do homem e artista romântico — necessitava imperiosamente de uma auréola feminina que preenchesse o vazio deixado pela morte de Rosalie. Esse papel coube primeiro a Henriette Voigt, pianista, mulher sensível a qualquer manifestação artística, e que — sem prejuízo do amor pelo marido e os filhos — estava aberta ao convívio amistoso com qualquer pessoa dotada de uma sensibilidade afim. Seguiu-se depois o idílio com a jovem Ernestine von Fricken, discípula de Wieck.

Em direção à maturidade criadora

Em 3 de abril de 1834 saiu o primeiro número da grande revista musical de que Schumann seria diretor durante dez anos: a *Neue Zeitschrift für Musik*. Era, por assim dizer, o órgão de expressão dos «confrades de David» e nela colaboraram de maneira assídua e quase sempre sob pseudônimo: Friedrich Wieck («Professor Raro»), Julius Knorr («Julius»), Schunke («Jonathan»), Stephen Heller («Jean-qui-rit»), Bank

À esquerda, vista da cidade natal de Schumann, Zwickau, segundo uma gravura de Metzerroth de cerca de 1840. A música de Schumann nunca foi bem acolhida em Zwickau, apesar dos esforços desenvolvidos pelo músico para conquistar as simpatias dos seus conterrâneos.

(«Serpentinus»), Clara Wieck («Chiara», «Chiarina», «Zilia»), Henriette Voigt («Eléonore», «Aspasia») e, claro, Schumann («Eusebius», «Florestan»). O desdobramento de Eusebius-Florestan ultrapassava a pura anedota, pois respondia a dois pólos contrapostos da complexa personalidade schumanniana: Eusebius era meditativo, sereno, analítico; Florestan era apaixonado, intuitivo, veemente. Tudo isso se refletiu na música de modo tão evidente ou ainda mais do que nos escritos; inclusive, em algumas partituras pianísticas desta década, o autor explicita qual das duas personagens late sob cada passagem do pentagrama.

A crítica e a direção da revista tomavam a Schumann muitas horas, mas não tantas que o impedissem de continuar a compor: são precisamente de 1834 os prodigiosos *Estudos Sinfônicos*. Mas, no fim do ano, Schumann teve de sofrer uma nova perda: a do seu bom amigo e colaborador Schunke.

Como uma espécie de compensação, por aquela

Neue Leipziger
Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben
durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden.

Erster Jahrgang. № 1. Den 3. April 1834.

Die alten,
Die nur ein zufällig Ertel, Gerdusch der Karschen
Sie hören kommen, oder einen Mann
Im bunten Rock, mit Geld verstämt, zu sehen,
Die irren sich. Shakspeare.

Diese Zeitschrift liefert:

Theoretische und historische Aufsätze, kunstästhetische, grammatische, pädagogische, biographische, akustische u. a. Nekrologe, Beiträge zur Bildungsgeschichte berühmter Künstler, Berichte über neue Erfindungen oder Verbesserungen, Beurtheilungen ausgezeichneter Virtuosenleistungen, Opernvorstellungen; unter der Aufschrift: Zeitgenossen, Skizzen mehr oder weniger berühmter Künstler, unter der Rubrik: Journalschau, Nachrichten über das Wirken anderer kritischen Blätter, Bemerkungen über Recensionen in ihnen, Zusammenstellung verschiedener Beurtheilungen über dieselbe Sache, eigne Resultate darüber, auch Antikritiken der Künstler selbst, sodann Auszüge aus ausländischen, Interessantes aus älteren musikalischen Zeitungen.

Belletristisches, kürzere musikalische Erzählungen, Phantasiestücke, Scenen aus dem Leben, Humoristisches, Gedichte, die sich vorzugsweise zur Composition eignen.

Kritiken über Geisteserzeugnisse der Gegenwart mit vorzüglicher Berücksichtigung der Compositionen für das Pianoforte. Auf frühere schätzbare, übergangene oder vergessene Werke wird aufmerksam gemacht, wie auch auf eingesandte Manuscripte talentvoller unbekannter Componisten, die Aufmunterung verdienen. Zu derselben Gattung gehörige Compositionen werden öfter zusammengestellt, gegen einander verglichen, besonders interessante doppelt beurtheilt. Zur Beurtheilung eingesandte Werke werden durch eine vorläufige Anzeige bekannt gemacht; doch bestimmt nicht das Alter der Einsendung die frühere Besprechung, sondern die Vorzüglichkeit der Leistung.

Miscellen, kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches, Kunstbemerkungen, literarische Notizen, Musikalisches aus Goethe, Jean Paul, Heinse, Hoffmann, Novalis, Rochlitz u. A. m.

Correspondenzartikel nur dann, wenn sie eigentlichstes Musikleben abschildern. Wir stehen in Verbindung mit Paris, London, Wien, Berlin, Petersburg, Neapel, Frankfurt, Hamburg, Riga, München, Dresden, Stuttgart, Cassel u. a. — Referirende Artikel sollen in die folgende Abtheilung.

Chronik, Musikaufführungen, Concertanzeigen, Reisen, Aufenthalt der Künstler, Beförderungen, Vorfälle im Leben. Es wird keine Mühe gescheuet, diese Chronik vollständig zu machen, um die Namen der Künstler so oft, wie möglich, in Erinnerung zu bringen.

Noch machen wir vorläufig bekannt, dass, wenn sich die Zeitschrift bald einer allgemeinen Theilnahme erfreuen sollte, der Verleger sich erboten hat, einen Preis auf die beste eingesandte Composition, für's erste auf die vorzüglichste Pianofortesonate, zu setzen, worüber das Nähere seiner Zeit berichtet wird.

Ueber die Stellung, die diese neue Zeitschrift unter den schon erscheinenden einzunehmen gedenkt, werden sich diese ersten Blätter thatsächlich am deutlichsten aussprechen.

Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt. Es schien nothwendig, auch ihm ein Organ zu verschaffen, das ihn anrege, außer durch seinen directen Einfluß, noch durch Wort und Schrift zu wirken, einen öffentlichen Ort, in dem er das Beste von dem, was er selbst gesehen im eigenen Auge, selbst erfahren im eigenen Geist, niederlegen, eben eine Zeitschrift, in der er sich gegen einseitige oder unwahre Kritik vertheidigen könne, so weit sich das mit Gerechtigkeit und Unparteilichkeit überhaupt verträgt.

Schumann-Haus, Zwickau / Arquivo Salvat

Capa correspondente ao primeiro número da revista Neue Zeitschrift für Musik *(«Nova Gazeta Musical»), fundada por Schumann e um grupo de amigos, em abril de 1834. Wieck e sua filha Clara, Bank, Knorr, Heller e Schunke foram os seus colaboradores mais assíduos.*

Em 1834, Schumann apaixonou-se por Ernestine von Fricken, aluna de Wieck, pertencente à nobreza, de quem ficou noivo em segredo. Mas, no final desse ano, Ernestine regressou a Asch, sua terra natal, e as relações entre os dois jovens esfriaram.

Schumann na época da sua relação com Clara (Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz). Se o pai dela se opôs à sua união com o músico, foi por não querer que o casamento interrompesse a promissora carreira pianística da filha.

Archiv für Kunst und Geschichte

Clara Wieck, que vemos à direita, segundo um desenho de Diez realizado em 1840, foi a pessoa que substituiu Ernestine no coração de Schumann. Aos 16 anos, Clara era uma pessoa apaixonada pela poesia e pela música, o que impressionou profundamente o compositor.

altura chegou a Leipzig, para tomar a seu cargo a direção dos concertos da Gewandhaus, Felix Mendelssohn, talvez entre todos os colegas da sua geração aquele com quem Schumann «sintonizou» mais profundamente. «Penso que Mendelssohn é o primeiro músico deste tempo e, na sua presença, tiro o chapéu, como se faz perante um mestre», escreveria Schumann em 1839.

O talento criador de Schumann — apenas com 25 anos — alcançara já uma tal maturidade que todas as composições desta época exigem que as consideremos como obras-primas. Não é necessário fazer uma seleção: todas as partituras deste período se inscrevem, por direito próprio, entre a música mais significativa do piano romântico. Em 1835 terminou a sonata n.º 1, iniciada em 1832, e compôs o formidável *Carnaval*, a

partir de um germe de notas (letras) dançantes: ASCH. Asch era a terra natal da sua querida Ernestine von Fricken, pelo que ficava bem clara a homenagem do apaixonado. Um apaixonado um pouco inconstante, pois o seu coração não tardou a cessar de bater por Ernestine.

O amor de Clara

Em novembro de 1835, Clara voltou a Zwickau, mas desta vez Robert não se deslocou à cidade natal. «Dolorosa despedida: em novembro de 1835, depois do primeiro beijo na escada da casa dos Wieck, quando Clara foi para Zwickau», lê-se no caderno de noivado de Schumann.

O amor entre Robert e Clara despontava definitivamente. Ele tinha 25 anos; ela, apenas 16. Era o começo de um dos amores mais dolorosos e — talvez por isso mesmo — mais caracteristicamente românticos que se podem contar.

Numa cerimoniosa carta com data de 1 de janeiro de 1836, Schumann dirigia-se a Ernestine von Fricken, libertando-a de qualquer compromisso. Todavia, Friedrich Wieck, certamente guiado pelo egoísmo próprio de um pai de uma criança prodígio, opôs-se logo desde início às relações entre sua filha e o seu melhor aluno. Mandou Clara para Dresden e proibiu-a de comunicar com o compositor, fosse de que maneira fosse.

Contudo, os apaixonados encontraram um processo de se corresponderem graças a um intermediário discreto, mas a tristeza já se havia instalado neles.

Em breve se abateu sobre o infeliz Robert nova desgraça: em 4 de fevereiro de 1836 morreu sua mãe. O imenso desgosto avivou os sentimentos amorosos de Schumann, que não conseguiu reprimir a imperiosa necessidade de ir a Dresden e se encontrar com Clara, único consolo possível para o seu coração atribulado.

Neste clima de tristeza decorreu o ano de 1836, que, no entanto, testemunhou o aparecimento de uma nova obra de Schumann, a magistral fantasia em dó maior, op. 17, de cujo primeiro tempo escreveu: «É, sem dúvida, a coisa mais apaixonada que fiz.»

A posição de Wieck tornou-se cada vez mais obstinada. Ao descobrir que os namorados mantinham correspondência, pediu a Bank que convencesse Robert a desistir das suas ilusões, mas foi em vão. Por vezes, as circunstâncias eram tão adversas que o desespero se apoderava do sensível e frágil músico, sobretudo quando, depois de dedicar a Clara a sua sonata n.º 1, não recebeu dela qualquer resposta nem teve conhecimento de que a tivesse interpretado.

A recusa de Wieck

Só na entrega à música encontrou Schumann uma tábua de salvação que podia ajudá-lo a superar a profunda crise emocional. No ano de 1837 surgiram duas novas peças fundamentais do soberbo catálogo pianístico de Schumann: *Davidbündlertänze*, op. 6, uma homenagem explícita ao grupo de entusiastas propagandistas do Kaffeebaum, e as *Phantasiestücke*, op. 12.

Schumann, porém, estava decidido a esclarecer a sua angustiante situação sentimental. Em agosto desse mesmo ano escreveu a Clara, exigindo dela um compromisso formal:

«Mantendes-vos fiel e firme? Ainda que a minha fé em vós seja inabalável, até a confiança do mais forte dos homens vacila se não tem notícias do que mais ama no mundo. E isso é o que vós sois para mim [...] Respondei-me com um simples sim, se quereis entregar a vosso pai, precisamente no dia em que fazeis 18 anos (13 de setembro), uma carta minha. Vosso pai encontra-se agora bem disposto e não me rejeitará se vós mesma intercederdes [...] Não esqueçais esse 'sim' [...]»

A resposta de Clara foi imediata e inequívoca quanto ao seu amor pelo músico:

«Pedis-me apenas um pequeno 'sim'? Uma palavrinha, mas tão importante! Um coração tão preenchido como o meu por um amor indescritível não deveria pronunciar tal palavrinha com todas as forças? Sim, faço-o, e o meu ser interior sussurra-o eternamente [...] Uma vez mais vos digo 'Sim!'. Deus não quererá converter numa data dolorosa o dia em que faço 18 anos.»

A carta que Wieck recebeu de Schumann não podia ser mais respeitadora, dentro da veemência de sentimentos rudemente rejeitados:

«Hoje é o dia do aniversário de Clara. O dia em que o mais querido que existe no mundo para vós e para mim viu pela primeira vez a luz [...] Durante dezoito meses examinastes-me com exigências tão angustiantes para mim como um destino [...] Examinai-me agora durante um período de tempo igual. Se não exigirdes o impossível, talvez as minhas forças possam caminhar a compasso dos vossos desejos; talvez volte a conquistar a vossa confiança. Sabeis que nas coisas elevadas sou tenaz; considerai-me posto à prova, desde agora, leal e virilmente, e bendizei esta união de duas almas às quais só falta a bênção paterna para alcançarem a felicidade mais alta.»

A tentativa, porém, traduziu-se num novo e penoso malogro. Numa carta a Clara, Schumann referia poucos dias mais tarde, num tom patético e desesperado, a humilhante entrevista que tivera com o obstinado Wieck:

«A conversa com o vosso pai foi terrível. Aquela frieza, aquela má vontade, aquela confusão, aquelas contradições; tem uma maneira imprevista de ferir o coração e crava o punhal bem até ao fundo [...] Que fazer agora, minha querida Clara? Não sei por onde começar, é a verdade. A minha inteligência fica aniquilada e os meus sentimentos pouco valem perante vosso pai. E que fazer agora? Acima de tudo, estai prevenida e não vos deixeis vencer. Confio em vós com todo o meu coração e isso também me ampara. Tendes de ser muito forte, muito mais do que podeis suspeitar, uma vez que o vosso pai me disse estas palavras horríveis de que 'a ele nada o fará comover'. Temei tudo da sua parte; conseguirá pela violência o que não obtiver pela astúcia. Temei tudo! Sinto-me hoje tão desfalecido, tão humilhado, que quase não posso conceber um pensamento decente e bom; a vossa própria imagem se me apresenta tão diluída que apenas consigo vislumbrar os vossos olhos. Ser pusilânime e estar disposto a abandonar-vos é algo a que ainda não cheguei; mas sinto-me exasperado, muito ofendido nos meus mais sagrados sentimentos, como uma madeira nobre que se

Archiv für Kunst und Geschichte

Universitäts-Bibliothek-der-Freien-Universität, Berlin/ Arquivo Salvat

Durante os anos que o noivado durou, Clara e Robert Schumann trocaram uma abundante correspondência (em cima, carta de Clara com data de 16 de agosto de 1837), que lhes permitiu manterem-se em contato, apesar da oposição de Friedrich Wieck (embaixo). À esquerda, O Carteiro, *quadro do pintor Karl Spitzweg (1808-1885).*

Schumann-Haus, Zwickau/ Arquivo Salvat

parte como se se tratasse da tábua mais grosseira. Se ao menos recebesse uma palavra vossa! [...] Em vão procuro uma desculpa para o vosso pai, que sempre considerei um homem nobre e compreensivo. Para explicar a sua recusa, em vão procuro um motivo mais ponderável e profundo; por exemplo, que ao comprometer-se isso vos diminuísse como artista ou que sois demasiado jovem. A ele nada disso importa, crede-me. Lançar-vos-á nos braços do que possua suficientes títulos e dinheiro. Para ele, o mais importante reduz-se a dar concertos e viajar; por isso vos extenua, por isso destrói a minha força quando estou decidido a fazer algo de belo neste mundo. Ri-se de tudo, até das lágrimas que vós verteis [...] Consolai-me; pedi a Deus que não me deixe mergulhar no desespero. Sinto-me atacado nas raízes da minha própria vida.»

Em outubro, Clara foi a Leipzig e tocou, na Gewandhaus, os *Estudos Sinfônicos*, de Schumann. Mas os amantes mal se puderam ver; o abatimento de Schumann passou a ser total, tanto mais que Clara partiu logo a seguir para uma digressão que duraria sete meses.

«Mas acreditai-me: estou realmente muito doente, realmente muito doente; mais outro golpe e caio. Que é que me tira o impulso de trabalhar? Se fantasio ao piano, o que toco transfigura-se em corais; se escrevo, faço-o sem ter qualquer idéia. Com acordes e grandes letras desejaria pintar um único nome: Clara», escrevia-lhe Schumann em 9 de outubro desse mesmo ano.

Produção musical

Capítulo 25

Obra orquestral e de câmara

Durante muito tempo, a obra sinfônica de Schumann foi subvalorizada. Embora as suas composições para piano e voz tenham sido, sejam e, talvez, continuem sempre a ser as mais apreciadas, não só pela qualidade intrínseca, mas também pelo significado estético, é necessário dedicar à música orquestral a atenção que ela merece, ainda que contrariando tantas opiniões que tenham a considerar o músico como um «sinfonista frustrado». Schumann só se dedicou à orquestra quando, já na maturidade, sentiu que tinha algumas idéias verdadeiramente originais para expressar. Tão originais que, embora conhecesse muito bem as sinfonias de Beethoven e Schubert – que admirava –, nunca seguiu os seus passos e, confiando na sua criatividade, irrompeu por este gênero com uma voz absolutamente pessoal. Schumann renunciou também à linha poemática dos seus coetâneos Berlioz e Liszt e, se houvesse que mencionar um autor sinfônico de que, consciente ou inconscientemente, se tivesse aproximado, seria Mendelssohn, embora seja evidente que a obra sinfônica de Schumann, ainda que não tão perfeita como a do seu colega e amigo, foi mais longe nas suas intenções estéticas, preparando o terreno para Brahms. Os esplêndidos *scherzos* das sinfonias de Schumann têm sido referidos como as páginas onde mais claramente transborda a delicada orquestração mendelssohniana, que está subjacente como modelo mais próximo.

Outra característica da produção orquestral de Schumann reside na inexistência de uma linha evolutiva ostensiva. Com efeito, a sua produção orquestral parece brotar de um mesmo impulso criador, sempre diferente mas desprovido de uma linha evolutiva definida, semelhante, por exemplo, à das sinfonias de Beethoven. Para tal contribuíram o curto lapso de tempo que mediou entre a composição das obras — as quatro sinfonias foram escritas em menos de dez anos — e o fato, já citado, de Schumann ter iniciado a caminhada orquestral na maturidade da vida e da sua carreira.

Ao compor as obras orquestrais, Schumann teve de solucionar um problema difícil; a fantasia e a livre inspiração imaginativa que tinham imperado na configuração de uma singular produção para piano diluíam-se no momento de escrever para a grande osquestra, um meio pouco familiar em que não se podia sentir tão espontâneo. Schumann teve de se cingir às formas preestabelecidas — aquelas de que se serviram Haydn e Mozart, Beethoven e Schubert —, embora não fosse um compositor de grandes formas, mas sim um autêntico mestre em dar coesão lógica à sucessão de pequenas idéias musicais. Desta contradição latente — a aceitação de um modelo arquitetônico para orientar idéias de recorte poético — derivaram os problemas que, depois de resolvidos, deram origem a uma produção sinfônica verdadeiramente original e, ao mesmo tempo, respeitadora da tradição.

Um dos traços fundamentais de Schumann é a preocupação constante de manter a «unidade» ao longo das suas grandes composições orquestrais, o que se traduz em pormenores característicos, alguns dos quais seriam posteriormente aproveitados por outros compositores. Um bom exemplo é o reaparecimento, numa obra com vários andamentos, de um mesmo tema que adquire, deste modo, o papel de elemento de união. Assim, na sinfonia n.º 1, em si bemol maior, op. 38, a brilhante introdução reaparece no meio do primeiro andamento e torna a ser insinuada no início do quarto; na sinfonia n.º 2, em dó maior, op. 61, a chamada dos metais com que a obra começa serve também para terminar o primeiro andamento, surgindo de novo ostensivamente no segundo e quarto tempos; na sinfonia n.º 4, em ré menor, op. 120, há uma nítida inter-relação temática entre os andamentos rápidos e, no concerto de piano em lá menor, op. 54, o tema fundamental do primeiro tempo reaparece em toda a sua beleza como introdução do rondó final.

Uma outra particularidade schumanniana que aponta para essa obsessiva busca de unidade entre as diferentes partes das suas obras orquestrais reside na freqüência com que o autor decidiu ligar andamentos sem solução de continuidade. A sinfonia n.º 4, por exemplo, interpreta-se de seguida; no concerto de piano e no concerto de violino e orquestra em ré menor coincidem em o tempo lento e o final aparecerem ligados, enquanto o concerto de violoncelo em lá menor, op. 129, não tem qualquer pausa entre as suas três partes; também o *Conzertstück* para quatro trompas em fá maior, op. 68, contém no seu seio unitário os tradicionais andamentos rápido-lento-rápido.

A obra orquestral de Schumann abarca três grupos de peças: sinfonias, concertos e aberturas.

As aberturas

Já anteriormente referimos que Schumann renunciou à poemática, típica de autores como Berlioz ou Liszt, na composição. No entanto, os seus amplos conhecimentos literários, embora não tenham implicado a adoção de programas descritivos para as suas obras, fizeram-se notar freqüentemente como impulsionadores como origem de idéias expressivas. As aberturas são um bom exemplo disso. Seguindo a linha traçada por Beethoven (*Coriolano, Egmont* e as aberturas de *Leonora*), Schumann compô-las partindo de estímulos estéticos provenientes de ambientes e personagens literários. Este processo foi utilizado não só nas aberturas de óperas — composições sinfônico-vocais que, por vocação, exigem a referência a um te-

Birmingham City Museums & Art Gallery / Arquivo Salvat

Entre as obras sinfônicas de Schumann, sobressai a abertura de Manfredo *em mi bemol maior, composta em 1848-1849 e publicada em 1853 sob a forma de arranjo para piano a quatro mãos (em cima). A obra baseia-se no poema dramático do mesmo nome que Lord Byron (1788-1824) escreveu no ano de 1817, em que Manfredo, que causara a morte de sua amada Astarté, se refugia nos Alpes, cheio de remorsos. Nele se inspira também o quadro de John Martin, reproduzido à direita, intitulado* Manfredo na Jungfrau em busca do Esquecimento.

ma literário —, mas também em todas as outras que nasceram como peças sinfônicas isoladas. Assim, temos as aberturas de *Fausto,* em ré menor, e de *Hermann und Dorothea,* em si menor, op. 136, que se baseiam em obras de Goethe; as de *Manfredo,* em mi bemol menor, op. 115, *Die Braut von Messina* («A Noiva de Messina»), em dó menor, op. 100, e *Julius Caesar,* em fá menor, op. 128, inspiradas em Byron, Schiller e Shakespeare, respectivamente; e a abertura da única ópera completa do compositor: *Genoveva,* op. 81, baseada em obras de Hebbel e de Tieck. A abertura do tríptico *Abertura, Scherzo e Final,* em mi maior, op. 52, pelo contrário, é «música pura», sem qualquer vinculação literária; talvez por isso, Schumann costumava considerá-la tão ambígua como uma *sinfonietta.*

Obras concertantes

A circunstância, de início negativa, de não encontrar editor para a *Fantasia de Concerto,* que Schumann com-

Coleccion Vaudoyer / Bulloz

Concert
von
Clara Schumann,
im Saale des Hôtel de Saxe in Dresden.

Erster Theil.

1) Lustspiel-Ouverture für Orchester v. F. Hiller (Manuscr.)
2) Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von R. Schumann, vorgetragen von Clara Schumann.
Allegro affettuoso.
Andantino und Rondo.
3) Arie, vorgetragen von Frfal. Louise Franchetti.
4) Ballade (as-dur) von F. Chopin, vorgetragen von Clara Schumann.

Zweiter Theil.

5) Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester, von R. Schumann.
6) Duo zu vier Händen für das Pianoforte (Manuscript) von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn Musik-Director F. Hiller und Clara Schumann.
7) a) Die Lotosblume, von Heine, } Lieder von R.
b) Der Nussbaum, von J. Mosen, } Schumann,
vorgetragen von Frfal. Louise Franchetti.
8) a) Fuge von S. Bach,
b) Wiegenlied von A. Henselt,
c) Lied ohne Worte (aus dem 6. Hefte) von F. Mendelssohn,
vorgetragen von Clara Schumann.

Billets zu Sperrsitzen à 1 Thaler, sowie zu nummerirten Sitzen à 20 Neugroschen sind in der Hof-Musikalienhandlung des Herrn Meser, Schlossgasse Nr. 9 zu haben. An der Kasse kostet das Billet zu einem Sperrsitze 1 Thlr. 10 Ngr. und zu einem nummerirten Sitze 1 Thlr.

Anfang 7 Uhr. Ende 9 Uhr.

Schumann-Haus, Zwickau / Arquivo Salvat

O concerto de piano em lá menor, op. 54, de Schumann, é a obra máxima da sua produção pianística devido à maneira magistral como o músico resolve o diálogo entre solista e orquestra. Em cima, programa de um concerto dado por Clara Schumann, no qual interpretou pela primeira vez a referida obra (4 de dezembro de 1845). À esquerda, A Apaixonada ao Piano, *de Eugène Delacroix.*

Archiv für Kunst und Geschichte

Schumann escreveu uma única ópera, intitulada Genoveva, *op. 81, que explica as desgraças de Genoveva de Brabante, injustamente acusada de infidelidade. A parte mais conhecida é a abertura. À esquerda,* Genoveva com o Filho Doente e os Animais que a Consolam, *quadro de Ludwig Richter (1803-1883).*

pôs em 1841, teve como conseqüência a genial realização, quatro anos mais tarde, do concerto de piano em lá menor, op. 54, resultante da junção de dois novos andamentos à fantasia. Com esta composição, Schumann inaugura uma bela série de obras para solista (ou solistas) e orquestra, algumas das quais seriam injustamente relegadas para um plano secundário na preferência de intérpretes e do público. O concerto de violoncelo em lá menor, op. 129, uma autêntica obra-prima, popularizou-se muito, mas obras tão interessantes como o *Concertstück* para quatro trompas em fá maior, op. 86, ou tão problemáticas — embora não desprovidas de interesse — como o concerto de violino e orquestra em ré menor – duramente julgado pela viúva de Schumann, por Joachim e Brahms, que, ao não o editarem, contribuíram para o esquecimento a que foi votado até ao nosso século —, continuam a aguardar que lhes seja dispensada uma atenção mais consentânea com os seus méritos.

Nestas composições sobressai, em primeiro lugar, a renúncia de Schumann a um desenvolvimento virtuosístico, no sentido mais superficial do termo. Assim, e de um modo geral, observa-se uma ausência de cadências, momento nem sempre defensável musicalmente, em que o solista goza de liberdade para a improvisação a solo, ao mesmo tempo que se nota um desejo manifesto de integrar o solista (ou solistas) no quadro orquestral, fatos que revelam uma inequívoca busca de verdade e pureza musical por parte do

Arquivo Salvat

Schumann escreveu o concerto de violino e orquestra em ré menor no ano de 1853, época em que a loucura, doença que acabaria por o recluir numa casa de saúde, começou a ameaçá-lo seriamente, apresentando-lhe visões terríveis e imagens repetitivas.

compositor. Este aspecto adquire um maior significado nas obras de piano (op. 54, 92, 134), uma vez que o autor podia contar de antemão com a brilhante execução de Clara, sua mulher.

Por outro lado, nos concertos encontramos os melhores representantes da inspiração temática de Schumann. O tema em instrumentos de arco que serve de estrutura ao primeiro tempo do concerto de piano, bem como a inefável melodia confiada ao violoncelo no início do concerto, op. 129, ou todo o tempo lento desta obra são momentos realmente sublimes. De igual modo, peças como o *intermezzo* do concerto de piano constituem exemplos acabados de uma personalidade orquestradora que se revela admirável na sua própria discrição. Também como nos últimos andamentos destas obras, e a par do brilho dos finais dos dois grandes concertos em lá menor, op. 54 e 129, são de apontar momentos de uma singular inspiração bem-humorada nos tempos finais da *Peça de Concerto,* op. 86, e, sobretudo, no do estranho concerto de violino e orquestra em ré menor.

Acresce ainda que Schumann utilizou a forma sonata nas suas obras concertantes de um modo muito livre, sem se submeter aos seus imperativos. O típico jogo biternático é substituído nelas pela presença dominante de um tema fundamental, em volta do qual brotam idéias subsidiárias que dão o devido contraste ao fluir musical, sem necessidade de recorrer às características «lutas» dos desenvolvimentos beethovenianos.

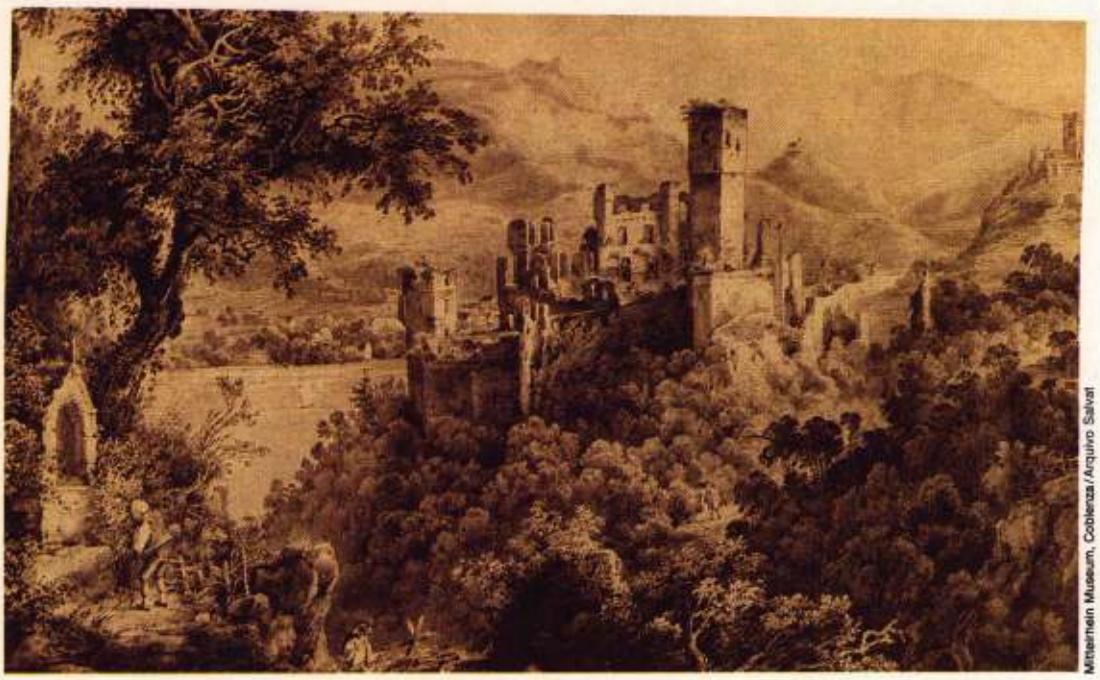
As sinfonias

A forma sonata é também tratada muito livremente nas suas sinfonias. O domínio

Col·lecció particular / R. Manent

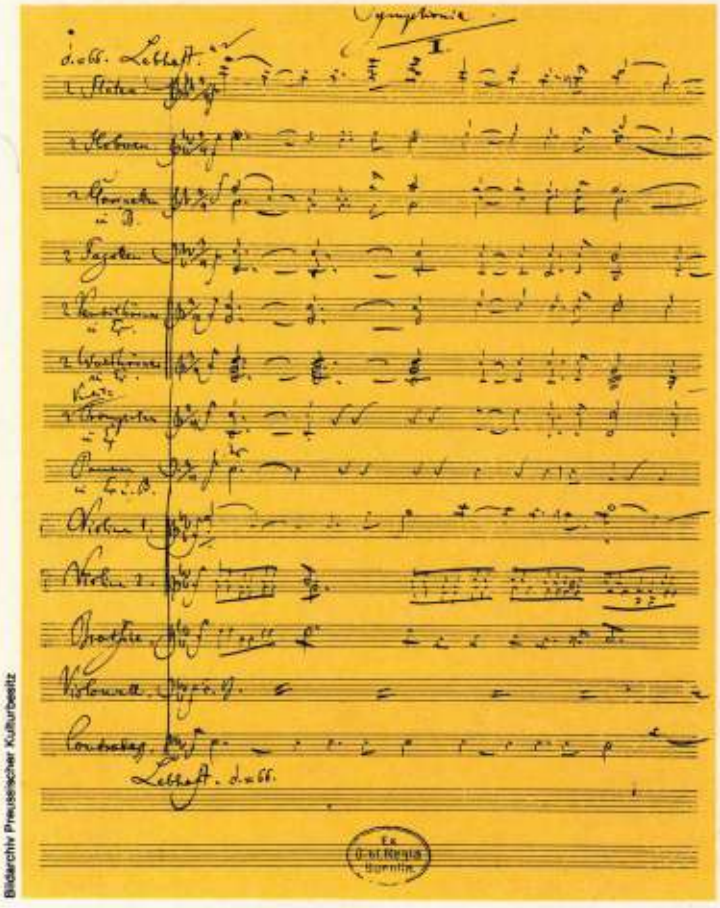
A 1.ª sinfonia em si bemol maior, op. 38, de Schumann, também chamada A Primavera, *foi inspirada num poema de Böttger, que terminava dizendo: «No vale floresce a primavera.» À direita, quadro de Joaquim Vayreda (1843-1894), precisamente intitulado* A Primavera.

À direita, quadro do pintor Karl Bodner (1809-1893) em que se vê O Castelo de Stolzenfels, *situado na Renânia, região onde Schumann viveu a partir de 1850 e que lhe deu inspiração para a sinfonia n.º 3, em mi bemol maior, op. 97, por isso chamada* Renana.



Mittelrhein Museum, Coblenza / Arquivo Salvat

Embaixo, página autógrafa da sinfonia n.º 3, Renana, *de Schumann, que foi interpretada pela primeira vez em 6 de fevereiro de 1851. Apesar de ter o n.º 3, foi a última das quatro sinfonias escritas por Schumann. De acordo com o seu autor, a obra reflete a paz da vida no campo e a solenidade dos ofícios religiosos.*



Bilderarchiv Preussischer Kulturbesitz

de uma idéia temática nos *allegros* iniciais chega ao auge na sinfonia n.º 3, em mi bemol maior, op. 97, *Renana,* cujo primeiro tempo é um magnífico exemplo de monotematismo. Em rigor, toda esta sinfonia é uma demonstração de original desenvolvimento sinfônico, em que Schumann renuncia deliberadamente à variedade de motivos ou de cor orquestral. A *Renana* é a mais longa das quatro sinfonias que Schumann compôs e, na sua constante pretensão de obter uma unidade conceptual, o autor parece ter fugido aos contrastes, sem que isso se traduza nunca em cansaço durante uma interpretação adequada. Esta é, sem dúvida, uma magnífica demonstração do notável domínio que Schumann possuía da expressão orquestral, com um *Feierlich* (quarto tempo) que constitui uma magistral página sinfônica, cuja ascensionalidade expressiva e o caráter de hino estático e, ao mesmo tempo, tenso pressupõem toda uma antecipação de certas passagens da obra de Mahler.

Das quatro sinfonias, a n.º 1 *(A Primavera),* em si bemol maior, op. 38, é a de corte mais tradicional e de menor originalidade. Não deixa de ser significativo que esta tenha sido a única a ser acolhida sem receio pelos seus contemporâneos, incapazes de captar o modernismo potencial da sinfonia n.º 4, em ré menor, op. 120 — uma evidente antevisão do conceito de «sinfonia cíclica» explorado na época pós-romântica —, ou de dar valor com justiça à infinita beleza do *adagio* da sinfonia n.º 2, em dó maior, op. 61, página sublime em que se observa uma utilização do cromatismo que deve ter sido, sem dúvida, uma importante fonte de inspiração para o compositor Richard Wagner.

Catálogo da obra orquestral

Sinfonias
N.º 1 *(A Primavera),* em si bemol maior, op. 38 (1841) • N.º 2, em dó maior, op. 61 (1845-1846) • N.º 3 *(Renana),* em mi bemol maior, op. 97 (1850) • N.º 4, em ré menor, op. 120 (1841).

Aberturas
Abertura, Scherzo e Final, em mi maior, op. 52 (1841, revista em 1845) • Abertura de *Die Braut von Messina,* em dó menor, op. 100 (1850-1851) • Abertura de *Julius Caesar,* em fá menor, op. 128 (1851) • Abertura de *Hermann und Dorothea,* em si menor, op. 136 (1851).

Concertos e outras peças
Fantasia para violino e orquestra em dó maior, op. 131 (1853) • Concerto de violoncelo em lá menor, op. 129 (1850) • *Conzertstück* para quatro trompas, em fá maior, op. 86 (1849) • Concerto de piano em lá menor, op. 54 (1841 e 1845) • *Introduction und Allegro appassionato (Conzertstück)* para piano e orquestra, em sol maior, op. 92 (1849) • *Allegro* com introdução para piano e orquestra, em ré menor-maior, op. 134 (1853) • Concerto de violino e orquestra em ré menor (1853).

Obra de câmara

O obra de câmara de Robert Schumann brotou de quatro impulsos criadores que abarcaram um período um pouco inferior a dez anos. As datas-chave que correspondem aos momentos álgidos dessas fases criadoras são os anos de 1842, 1849 e 1851.

Ao primeiro impulso criador pertence a parte mais substancial da música de câmara de Schumann, pois que nesse ano surgiram nada menos do que os três quartetos de corda, op. 41, compostos entre 4 de junho e 22 de julho, o que dá idéia da intensidade deste período; o quarteto de piano, violino, violeta e violoncelo, em mi bemol maior, op. 47, e o quinteto, op. 44, ambos escritos no outono, além dos esboços de umas peças de fantasia para trio, terminadas cinco anos mais tarde. Como prolongamento deste grupo, temos ainda de mencionar o *andante* e variações para dois pianos, dois violoncelos e trompa, de 1843.

Em 1847 nasceram os trios de piano, violino e violoncelo, op. 63 e op. 80.

De 1849 são o *Adagio e Allegro* para trompa (por vezes substituída pelo violoncelo) e piano, op. 70, as romanças para oboé e piano, op. 94, as fantasias para clarinete e piano, op. 73, e as cinco peças em estilo popular para violoncelo e piano, op. 102.

Por fim, já numa época de fortes desequilíbrios mentais, compôs Schumann os *Märchenbilder («Contos»)* para violeta e piano, op. 113, o trio de piano, violino e violoncelo, op. 110, e as duas sonatas de violino e piano, op. 105 e 121.

Esta acumulação de obras em determinados períodos, separados por fases de inatividade, provoca diferenças claras na própria música de Schumann. O primeiro grupo de obras é o mais sereno, o mais equilibrado, o de maior adequação às grandes formas tradicionais da música de câmara.

O pequeno grupo dos trios apresenta na sua produção melhor — o trio em ré menor, n.º 1, op. 63 — um singular arrebatamento de paixão romântica.

Em contrapartida, o terceiro grupo caracteriza-se por uma maior leveza, centrando-se sobretudo na beleza melódica e na perfeita escrita instrumental.

Finalmente, as obras de 1851 mostram de forma evidente a situação tensa e estranha do espírito de Schumann, manifestando uma inspiração desordenada que produz necessariamente frutos irregulares.

Dos três quartetos que compõem o op. 41, o primeiro é, talvez, o exemplo mais completo de sonata em toda a obra de Schumann. Os dois temas que integram o tempo inicial entram numa autêntica luta na seção de desenvolvimento, segundo o exemplo de Beethoven; o presto final também adopta forma sonata. De igual modo se pode falar em respeito pela tradição formal no segundo quarteto desta série, com a particularidade do monotematismo do primeiro andamento. Pelo contrário, o terceiro quarteto segue um curso muito livre, de corte rapsódico, como um dos últimos quartetos de Beethoven.

No quarteto com piano, op. 47, e no quinteto com piano, op. 44, Schumann não se afasta nunca dos moldes clássicos, mas o quinteto constitui um dos exemplos mais significativos da inspiração pessoal do autor com um tema *In modo d'una marcia* sumamente original. Esta mesma personalidaoe, levada à máxima tensão, está subjacente no magistral trio n.º 1, op. 63, uma obra com atributos de «música transcendental» e que julgamos de estudo obrigatório para um bom conhecimento de Schumann.

Essa tensão desaparece no grupo de obras de 1849, das quais destacamos os belíssimos temas popularistas das cinco peças de violoncelo, op. 102, e, sobretudo, as fantasias para clarinete, op. 73, onde parece renascer o alento musical presente na primeira fase de piano do compositor. Observa-se um predomínio semelhante da fantasia nos *Märchenbilder* para violeta e piano, op. 113, mas essa inspiração imaginativa, esse encontro melódico, só possível num mestre do *lied*, colorem-se neste caso de estranhas harmonias, que dão grande interesse à composição, ainda que em certa medida ameacem o seu equilíbrio.

O trio em sol menor, op. 110, aparece ligado à temática da sinfonia n.º 4, que foi reelaborada na mesma época.

Por sua vez, as sonatas de violino e piano — das quais a primeira evita curiosamente o registro agudo do instrumento protagonista — tornam a refletir o estranho e apaixonante mundo interior de um criador gigantesco, que aproveita, com ânsia, os seus últimos momentos de lucidez.

Collection Wallace, Londres/ Arquivo Salvat

Entre as composições características de Schumann, destaca-se o trio de piano, violino e violoncelo n.º 1, em ré menor, op. 63, escrito em 1847. Nesta peça, profundamente romântica, Schumann deixa-se levar pelo lirismo e a paixão, temas presentes em várias obras de Fragonard (à esquerda, A Fonte do Amor*).*

Catálogo da obra de câmara

3 quartetos de cordas (2 violinos, violeta e violoncelo), op. 41 (1842): 1. Lá menor; 2. Fá maior; 3. Lá maior • Quinteto de piano e quarteto de cordas (2 violinos, violeta e violoncelo), em mi bemol maior, op. 44 (1842) • Quarteto de piano, violino, violeta e violoncelo, em mi bemol maior, op. 47 (1842) • Trio de piano, violino e violoncelo n.º 1, em ré menor, op. 63 (1847) • *Adagio e Allegro* para trompa (ou violino ou violoncelo) e piano, em lá bemol maior, op. 70 (1849) • *Phantasiestücke* para clarinete (ou violino ou violoncelo) e piano, op. 73 (1849) • Trio de piano, violino e violoncelo n.º 2, em fá maior, op. 80 (1847) • *Phantasiestücke* para piano, violino e violoncelo: 1. *Romanze;* 2. *Humoreske;* 3. *Duett;* 4. *Finale*, op. 88 (1842) • *Drei Romanzen* para oboé (ou violino ou clarinete) e piano, op. 94 (1849) • *Fünf Stücke im Volkston* para violoncelo (ou violino) e piano, op. 102 (1849) • Sonata de violino e piano n.º 1, em lá menor, op. 105 (1851) • Trio de piano, violino e violoncelo n.º 3, em sol menor, op. 110 (1851) • *Märchenbilder* para violeta (ou violino) e piano, em ré menor, op. 113 (1851) • Sonata de violino e piano n.º 2, em dó menor, op. 121 (1851) • *Märchenerzählungen* para piano, clarinete (ou violino) e violeta, op. 132 (1853) • Andante e variações para 2 pianos, 2 violoncelos e trompa (versão original do op. 46 para 2 pianos) (1843).

Perfil biográfico

Capítulo 26

Schumann, anos de maturidade

Robert, no entanto, esforçava-se por sair de cada crise e fazia-o quase sempre com um ímpeto renovado. Além disso, qualquer mensagem, direta ou indireta, que viesse confirmar-lhe o amor de Clara traduzia-se imediatamente num caudal incontível de idéias musicais, que passava para o pentagrama com uma admirável rapidez: em 1838, no espaço de quatro dias, Schumann compôs esse prodígio de capacidade criadadora que é a *Kreisleriana*, op. 16, inspirada em textos de Hoffmann, autor cujo romance *Dogo e Dogaresa* também o interessava como ponto de partida de um difuso plano operático, que, contudo, nunca seria mais do que um simples projeto. Nesse mesmo ano viram também a luz as *Cenas Infantis* e as *Noveletten*, e Schumann terminou a sonata n.º 2, iniciada cinco anos antes.

Em 28 de setembro, Schumann empreendeu uma viagem a Viena, cheio de planos que nunca se chegariam a materializar. Aí procurou o apoio do filho de Mozart e daí aconselhou Clara, por escrito, a romper com o pai — cada vez mais insuportável —, oferecendo-lhe a possibilidade de se instalar em casa de Therese Schumann; aí tentou também prosseguir a edição da sua querida revista musical e encontrou-se com um Liszt entusiasmado com o seu *Carnaval* e as *Phantasiestücke*.

Mas a idéia de fixar residência em Viena não tardou a revelar-se irrealizável: para editar e dirigir a revista, exigiam que se naturalizasse ou que cedesse a direção da publicação a um vienense. Também não foram viáveis a ruptura de Clara com a família nem o casamento secreto em Viena.

Schumann teve de se alimentar das vivências estritamente musicais para não regressar com um sentimento de frustração absoluta: visitou comovidamente os túmulos de Beethoven e de Schubert, visitou Ferdinand Schubert — irmão do compositor —, em cuja casa descobriu, com indescritível prazer, a belíssima sinfonia em dó maior, obra inédita e de cuja publicação por Breitkopf & Härtel trataria, e compôs duas «obras vienenses»: *Humoreske* e *Carnaval de Viena*, já nos primeiros meses de 1839.

Em 30 de março, Schumann recebeu uma carta em que lhe anunciavam que seu irmão Eduard se encontrava gravemente doente. Regressou apressadamente a Leipzig, onde teve de enfrentar o falecimento do irmão, ocorrido em 6 de abril. Terrível sucessão de acontecimentos nesse ano, em que morreriam também as suas outrora adoradas e sempre amigas Ernestine e Henriette. Como superar essa sensação de abandono, de solidão? Havia a música, é certo; havia a tarefa de revitalizar a revista que decaíra um tanto durante a sua ausência, nas mãos do seu substituto Oswald Lorenz; havia o estudo apaixonado dos quartetos de Beethoven, Haydn e Mozart, mas o equilíbrio afetivo era uma aspiração a que não podia reununciar e que, no entanto, lhe era negada.

Recurso aos tribunais

Como numa última e desalentada tentativa de obter o consentimento de Wieck, Schumann escreveu-lhe novamente. «Uma vez mais, plenamente identificado com Clara, a vós me dirijo para pedir que autorizeis a nossa união na próxima Páscoa. Dois anos decorreram já

Archiv für Kunst und Geschichte

Archiv für Kunst und Geschichte

Clara e Robert Schumann contraíram casamento em 12 de setembro de 1840. Ele contava 30 anos de idade; ela, 21. No seu diário, Clara refere-se a esta data nos seguintes termos: «Era um dia feliz e até o Sol, que há muitos dias permanecia oculto, quando saímos para a cerimônia, projetou sobre nós os seus suaves raios, como se quisesse bendizer a nossa união. Nada nos perturbou nesse dia e, por isso, fica registrado neste livro como o mais feliz e importante da minha vida.»

Schumannhaus, Zwickau / Arquivo Salvat

Quando Friedrich Wieck acusou Schumann de alcoolismo, este apresentou o seu título de doctor honoris causa *para demonstrar a sua integridade. Depois de contraírem casamento, Clara e Robert instalaram-se nesta casa de Leipzig (embaixo).*

Federico Arborio Mella

desde o meu primeiro pedido. Duvidáveis de que ela e eu nos pudéssemos manter fiéis; assim nos mantivemos e nada pode abalar a nossa fé na felicidade futura. [...] Escutai a voz da natureza, não nos obrigueis a recorrer a atitudes extremas! Dentro de poucos dias, Clara faz 20 anos: concedei-nos a paz nessa data, dizei que sim [...] Ansiosamente entrevejo já a vossa resposta afirmativa [...]», pode ler-se num rascunho da carta que o músico escreveu a Wieck na festa de Pentecostes de 1839.

De novo, uma negativa. Perante a teimosia e infundamentada atitude do velho Wieck, Robert e Clara optaram pela via legal e recorreram aos tribunais, expondo respeitosamente o seu caso e requerendo uma solução definitiva a seu favor para poderem contrair casamento, ainda que sem o consentimento do pai. O processo judicial foi um autêntico calvário para os amantes, pois Wieck empregou toda a espécie de pressões e manobras para que a balança se inclinasse para o seu lado e, também, para atrasar a sentença, de modo a uma vez mais levar os demandantes à beira do desespero.

Entretanto, Robert e a sua amada viajaram até Berlim para se encontrarem com a mãe de Clara, que, divorciada de Wieck, se havia unido ao professor de canto Bargiel. Como é natural, a Sr.ª Bargiel via com bons olhos a luta dos jovens contra o tirânico pai. Os amantes passaram o Natal de 1839 na casa deles de Berlim, cheios de esperança na decisão dos tribunais de Leipzig, perante os quais Friedric Wieck tivera uma atuação colérica que predispuzera contra ele.

De novo em Leipzig, esperava-o outra contrariedade: o pai de Clara, seu professor, acusava-o formalmente de ébrio. Mendelssohn ofereceu-se para depor a seu favor, mas Schumann procurou apoios burocráticos e honoríficos e conseguiu que a Universidade de Jena o nomeasse *doctor honoris causa,* título que esgrimiu em tribunal como prova da integridade da sua pessoa.

Nesta época, Schumann encontrou-se novamente com Liszt: as diferenças pessoais eram enormes, mas Schumann inclinou-se perante o colosso húngaro quando este tocou as suas *Noveletten,* as *sonatas* e as *Phantasiestücke*. Os únicos momentos inteiramente ditosos de Schumann e Clara neste período atormentado foram, sem dúvida, os dias que passaram em Berlim junto de Mendelssohn, os quais constituíram para eles um oásis de felicidade: a sua identificação com o autor da sinfonia *Italiana* era total.

No regresso a Leipzig, Schumann compôs, em 1840, febrilmente, quase às escondidas, páginas e páginas de música que viriam a revelar-se como uma das coletâneas de *lieder* mais impressionantes de todo o romantismo. No mês de julho, intuindo já para breve uma decisão favorável do júri, Robert ofereceu a Clara um lindo presente de noivado: um piano de cauda, que haveria de presidir ao futuro lar de ambos.

Dias de felicidade

A tenacidade de Schumann, a constância de Clara e a fidelidade dos amantes tiveram um final feliz. Em 1 de agosto de 1840, o tribunal de Leipzig pronunciou-se a favor da união matrimonial de Robert Schumann e Clara Wieck. Clara andava em digressão, mas Robert, louco de alegria, foi ao seu encontro em Wiemar. Tudo estava preparado. Em 12 de setembro de 1840, o pastor Wildenhahn bendisse o casal na pequena igreja de Schönefeld, perto de Leipzig.

«Dia 12. Que poderei eu dizer sobre esse dia? Às 10, foi a bênção em Schönefeld (próximo de Leipzig). Começou com um coral; o pregador Wildenhahn (um amigo de infância de Robert) fez um sermão curto e simples, mas que entrava em todos os corações. Todo o meu ser profundo se encontrava dominado pela gratidão para com aquele que, finalmente e por cima de tantas pedras e escolhos, nos conduziu um até ao outro; a minha fervorosa oração pedia que prouvesse a Deus conceder a Robert muitos anos de vida. Ah, quando, por vezes, me assalta o pensamento de que o posso perder, os meus sentidos perturbam-se! Que o céu me proteja de tamanha desgraça, porque eu não a conseguiria suportar! [...] Era um dia feliz e até o Sol, que há muitos dias permanecia oculto, quando saímos para a cerimônia, prejetou sobre nós os seus suaves raios, como se quisesse bendizer a nossa união. Nada nos perturbou nesse dia e, por isso, fica registrado neste livro como o mais feliz e importante da minha vida», escreveu Clara no seu diário, no mês de setembro de 1840. Como já referimos, 1840 foi o ano dos

lieder schumanianos. Nada menos de 138 *lieder* vieram à luz nesta data chave para o desenvolvimento deste gênero poético-musical; além de dezenas de *lieder* avulsos, são de 1840 os ciclos *Amores de Poeta, Amor e Vida de Uma Mulher, Liederkreis,* op. 24, *Liederkreis,* op. 39, a coleção *Myrthen,* etc.

As canções que integram o ciclo *Amores de Poeta* e as do op. 24, assim como outras admiráveis canções soltas, nasceram a partir de poemas de Heine, constituindo uma das mais maravilhosas conjugações de música e poesia que a arte já deu. Por aquela altura, Schumann escreveu ao insigne poeta alemão uma carta, oferecendo-lhe o seu trabalho e recordando-lhe a visita que, ainda muito jovem, lhe fizera em Munique, carta essa que ficou sem resposta, impossibilitando um encontro que, a ter-se realizado, poderia ter tido conseqüências muito positivas para ambos os artistas.

A expansão do talento criador

Para Schumann, com um catálogo cheio de grandes criações pianísticas, recentemente enriquecido por tão impressionante produção lírico-vocal, 1841 iria ser o grande ano sinfônico. Na felicidade e no sossego do seu amor com Clara, por fim liberto de tensões, o gênio musical de Schumann expandiu-se poderosamente em busca de um âmbito expressivo mais amplo onde fazer ouvir a sua voz interior: a orquestra. Assim surgiram, no meio de uma grande atividade criadora, a sinfonia n.º 1 em si bemol maior *(A Primavera),* e a sinfonia em ré menor, que, uma vez revista dez anos mais tarde, se converteria na n.º 4. Também são deste ano os esboços do célebre concerto em lá menor de piano e orquestra.

Para culminar a felicidade do lar dos Schumann, em 1.º de setembro desse ano nascia a primeira filha de Robert e Clara, Marie, cujo padrinho foi Felix Mendelssohn.

De janeiro a fevereiro de 1842, o casal Schumann recebeu um convite da Sociedade de Concertos de Hamburgo para que Clara desse um recital de piano, em que deveria interpretar-se a sinfonia *A Primavera.* Viajaram depois até Weimar — onde se encontraram novamente com Liszt —, Bremen e Oldenburg; aqui, aliás, a convidada foi Clara e não Robert. Clara era uma pianista idolatrada pelo público, enquanto Schumann era um compositor que continuava a não ter o apoio popular a que todo o artista aspira. Sem dúvida, era difícil para o compositor resignar-se a ser em certos ambientes o «marido de Clara Wieck» e mais difícil ainda permanecer impassível perante perguntas do gênero: «E o senhor, também é músico?» A situação tornou-se tensa, pelo que não tardou a produzir-se o primeiro enfrentamento conjugal; Copenhague reclamava a presença de ambos. E, enquanto Clara queria ir — como efetivamente foi — para conquistar a Dinamarca numa digressão que duraria dois meses, Robert achava que a viagem não se justificava. A separação foi inevitável e, como viria a acontecer noutras ocasiões, a reconciliação não foi fácil.

Se se considerar Schumann como um compositor que abordou por fases os distintos gêneros musicais, pode dizer-se que 1842 foi o ano dedicado à música de câmara: os três quartetos de cordas, op. 41, o quinteto com piano, op. 44, e o quarteto com piano, op. 47, isto é, o grande *corpus* da sua produção de câmara data deste período. Schumann respondeu talvez, assim, aos conselhos que Liszt havia algum tempo lhe vinha dando para abordar essas formas musicais.

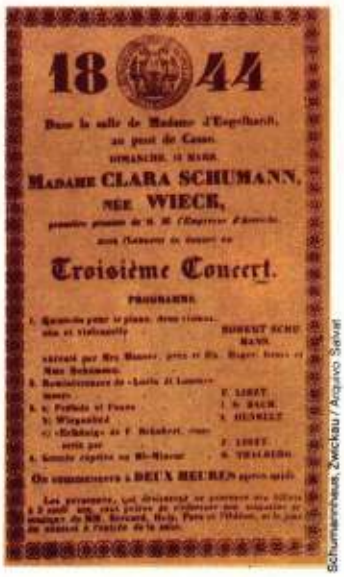
Schumannhaus, Zwickau / Artzivit Salvat

Os filhos foram para Robert Schumann um motivo de alegria e de inspiração. O músico considerava-os uma bênção e afirmava que nunca eram demais. Para eles escreveu o seu Álbum para a Juventude, *que serviu a gerações inteiras de estudantes de piano. Clara, pelo contrário, sentia-se, por vezes, asfixiada pela carga que uma família tão numerosa (tiveram oito filhos) representava. Em cima, seis dos filhos de Clara e Robert Schumann.*

Em 25 de abril de 1843 nasceu a segunda filha do casal Schumann-Wieck: Elise. Em 16 de junho, Schumann concluiu uma grande partitura coral-sinfônica com que iniciava as suas incursões neste gênero de oratório profano: *O Paraíso e a Peri,* obra que foi estreada com grande êxito na Gewandhaus de Leipzig, em 4 de dezembro, tendo sido novamente aí executada no dia 11, e depois em Dresden, a 23 do mesmo mês. No verão desse ano, o velho Wieck manifestara a Clara e Schumann o seu desejo de uma reconciliação. Também foi por esta altura que se deu o encontro de Schumann com o grande romântico francês Hector Berlioz.

Rregresso a uma fidelidade soterrada

Os primeiros dias de 1844 foram dedicados aos preparativos para uma longa e fascinante viagem: à Rússia. Em 25 de janeiro, partiam, fazendo escala em Berlim, onde era inevitável uma visita a Mendelssohn. Durante o trajeto, Clara deu concertos em várias cidades. Por

Schumannhaus, Zwickau / Arquivo Salvat

Schumannhaus, Zwickau / Arquivo Salvat

Em janeiro de 1844, Clara e Robert Schumann (litografia à direita, embaixo) empreenderam uma viagem pela Europa que os levaria até à Rússia, país onde foram muito bem acolhidos pela aristocracia e onde Clara deu a conhecer as mais recentes composições do marido. Em cima, à direita, programa do concerto dado por Clara em 12 de março de 1844. Moscou fascinou Schumann, sobretudo o Kremlin, que lhe inspirou o desenho que vemos acima.

fim, em S. Petersburgo, Clara realizou quatro recitais e Schumann deu a conhecer a sua sinfonia em si bemol. A emoção sentida em Moscou perante o Kremlin reavivou a velha veia poética do compositor, que, pela primeira vez desde a adolescência, voltou a escrever versos. O regresso incluiu uma estada em Estocolmo.

De volta a Leipzig, já no verão, Schumann embrenhou-se no que iria ser a mais árdua das suas composições: *Fausto*. Depois de uma certa quebra no seu ardor juvenil, a sensibilidade literária de Schumann reavivou-se para se concentrar na imensa grandeza de textos do mais importante escritor da língua alemã. Como bom romântico, ficou tão impressionado com o *Fausto* que não conseguiu furtar-se por mais tempo à idéia de fazer um grande friso musical sobre algumas das cenas com que mais se identificava. Schumann abordou com um tal ímpeto o ambicioso trabalho que, pouco depois, foi vencido por um total esgotamento físico e psíquico. Alarmada, Clara conseguiu, com grande esforço, que Schumann interrompesse a composição e fossem para o campo descansar. Os dias decorriam com uma certa calma, mas as noites eram terríveis.

Ao voltar a Leipzig, o médico aconselhou-os a mudarem de paisagem urbana. Perante isso, os Schumann foram viver para Dresden, onde receberam a visita do novo expoente da ópera alemã, Richard Wagner. Robert, porém, não podia viver muito tempo sem criar, e, embora a idéia de retomar o *Fausto* o aterrasse, pegou no papel pautado para compor fugas à maneira de Bach, estudos e alguns coros para o agrupamento vocal que ele próprio incentivara em Dresden, desde a sua chegada. Apesar de tudo, terminou o concerto de piano e em dezembro de 1845 esboçou a sinfonia em dó maior, a n.º 2, segundo a ordenação definitiva.

Archiv für Kunst und Geschichte

A atração de Viena

Mas Schumann não se adaptava a Dresden e sentiu de novo o apelo de Viena, a Viena de Haydn, Beethoven e Schubert. Por que não seria também a sua Viena? Em determinada altura, Schumann acalentou o sonho de ser diretor do Conservatório daquela cidade, mas isso nunca se proporcionou. Clara já não era admirada como em criança e as obras de Robert não despertavam um excessivo interesse entre os vienenses. E Berlim? Schumann foi até lá com a *Peri*, mas as interpretações foram más e acolhidas com frieza. Em vista disto, decidiu voltar a Dresden. No outono de 1846, Schumann concluiu a sinfonia n.º 2. Já em 1847, escreveu os trios, op. 63 e 80, num novo período de arrebatamento pela música de câmara, mas, no íntimo de Schumann, a tendência para as grandes formas estava muito arreigada e, embora ainda mantivesse o projeto das *Cenas do*

Fausto, concebeu a idéia de compor uma grande ópera: *Genoveva*. Recriada por Tieck e por Hebbel, a partir de pontos de vista diferentes, a obra parecia ser um bom tema para libreto, cuja redação encomendou a Reinick, embora a ópera acabasse por surgir com libreto do próprio compositor. Em julho de 1847 chegou a ter uma entrevista com Hebbel em Dresden, a fim de trocar impressões sobre a personagem de Genoveva. Em novembro, uma notícia veio de novo abalar os Schumann: Mendelssohn agonizava. Após a sua morte, Schumann, cada vez mais só e mais incompreendido perante a incontível ascensão de Wagner, decaiu de modo alarmante.

O repto de «Fausto» e a composição de «Genoveva» Mas, na intenção de se pôr à prova, nos primeiros meses de 1848 retomou o trabalho de *Fausto*, ao mesmo tempo que prosseguia a ópera *Genoveva*. Trabalhou intensamente e mostrou-se muito irascível. Em junho, Franz Liszt, que vivia em Weimar, visitou Dresden e, no decurso de uma reunião, encontrou-se com Schumann. Liszt elogiou o seu trio em ré menor e o quinteto com piano, que conhecera recentemente, mas, em certo ponto da conversa, ao referir-se com displicência à música de Mendelssohn, autor que acusou de «provinciano» comparado com um Meyerbeer, Schumann não tolerou o que ouviu e reagiu violentamente; a incompatibilidade pessoal ficou definitivamente expressa e só a mútua e sincera admiração

Em 1846, Schumann pensou instalar-se em Viena, cidade que o atraía, mas o frio acolhimento dispensado às suas composições fê-lo mudar de idéias. Embaixo, A Velha Ponte Carolina, *de Viena, por Franz Scheyerer.*

Historisches Museum der Stadt Wien, Viena / Arquivo Salvat

Stadtmuseum, Dresde / Arquivo Salvat

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Schumann (em cima) não participou na insurreição encabeçada por Bakunin, que eclodiu em Dresden em maio de 1849. O músico optou por abandonar a cidade e por se instalar com a família numa localidade próxima. À esquerda, gravura relativa à revolução de Dresden.

pelas obras impediu uma ruptura total. Antes de terminar *Genoveva*, num período de intensa atividade, Schumann abordou a composição de *Manfredo*, dos *lieder* sobre textos de Goethe, de algumas peças de câmara e iniciou as *Cenas Infantis* e o *Álbum para a Juventude*. Mas, como é natural, o acontecimento de maior relevo do ano no plano profissional foi a conclusão de *Genoveva*, no mês de agosto; em seguida, encetou Schumann os passos necessários para que a ópera fosse representada em Dresden e Leipzig, o que lhe levou dois anos de lógica impaciência e decepção, sobretudo tendo em conta que o atraso se deveu à montagem de *O Profeta*, de Meyerbeer.

Um «ano fecundo»

A entrada em 1849 assinala outra grande crise depressiva de Robert Schumann. Contudo, mal se recompôs, voltou a trabalhar intensamente: *Cenas do Bosque*, peças de estilo popular, várias composições para trompa, clarinete, coro... Mas a sua felicidade não duraria muito: em 8 de abril morria seu irmão Carl e em maio a revolução — em que Wagner interveio ativamente nas barricadas — agitava Dresden, o que o mergulhou num profundo pesar e não poucos temores.

«O acontecimento mais importante foi a nossa fuga nos dias da revolução. No sábado, dia 5 de maio, com a pressa inicial, apenas pudemos levar Marie e partimos numa carruagem a vapor para Maxen, onde reside o major Serres, passando por Dohna. Só na segunda-feira seguinte a mamãe pôde ir buscar os outros porque, para os homens, era perigoso regressar à cidade [...] Em 12 de junho voltamos para Dresden», pode ler-se num *Livrinho de Recordações para os Nossos Filhos»*, que pertenceu à família Schumann.

O compositor mergulhou de novo no trabalho criador como única possibilidade de superar a crise. Os motetos, o *Concertstück* de piano e orquestra, op. 92, as romanças para oboé, as *Canções Espanholas* e outras

M. Nissen / Zefa

partituras foram aparecendo a um bom ritmo, mas o que mais contribuiu para que se dedicasse a compor foi uma carta inesperada de Liszt: o diretor de música de Weimar escreveu-lhe pedindo o *Fausto*, para o integrar nas comemorações do centenário de Goethe, que se realizariam em agosto, tanto em Weimar como em Leipzig. Não sem razão, Schumann referiu-se a 1849 como o seu «ano fecundo».

Por aquela altura recebeu a proposta de suceder a Hiller na direção da Sociedade Coral de Düsseldorf. Após várias hesitações — uma delas derivada da existência de um manicômio na cidade, o que provocava em Schumann uma estranha ansiedade —, aceitou o convite em 1850, embora tivesse preferido substituir Mendelssohn em Leipzig. Este foi outro bom ano sinfônico, durante o qual Schumann escreveu a sinfonia *Renana* e o concerto de violoncelo e orquestra. Por outro lado, nos dias 25, 28 e 30 de junho, no meio de

uma grande expectativa e perante personalidades tão notáveis como Liszt, Joachim, Reinecke e Gade, entre outras, estreou-se finalmente *Genoveva* no Teatro de Leipzig: foi um indiscutível triunfo para o autor.

O início da crise final

No ano seguinte, Schumann compôs várias aberturas sinfônicas, as sonatas de violino e o trio em sol menor e reviu a sinfonia em ré menor. Do contato com a Sociedade Coral de Düsseldorf nasceu outra grande obra do tipo oratório: *A Peregrinação da Rosa*. A primeira versão (com piano) estreou-se em julho de 1851 e a versão orquestral definitiva em 5 de fevereiro de 1852, sendo reposta em Leipzig pouco depois.

Embora as crises nervosas do compositor se apresentassem agora com mais freqüência, não impediram os Schumann de viajar e receber honras na Suíça, Bélgica e, sobretudo, na Holanda. Mas, ao mudarem-se para Weimar com o intuito de aí assistir à estréia de *Manfredo* organizada por Liszt, Schumann teve uma recaída tão brutal que não conseguiu chegar ao seu destino. Os médicos recomendaram-lhe uma cura de repouso e, após uns dias em Godesberg, Robert e Clara instalaram-se em Scheveningen (Holanda), onde residiram de

Em 1850, Clara e Robert abandonaram Dresden, cidade a que nunca se tinham adaptado, e instalaram-se em Düsseldorf, na casa que se vê na página anterior. Aí, Schumann sucedeu a Hiller no cargo de diretor da Sociedade Coral da cidade.

Schumannhaus, Zwickau / Arquivo Salvat

Schumann passou os últimos anos de vida (1854-1856) na clínica psiquiátrica de Endenich, perto de Bonn (à direita), onde, apesar do seu estado, podia tocar piano, passear pelo parque em volta e, inclusive, receber a visita de alguns amigos (Joachim, Brahms).

15 de agosto a 16 de novembro. Datam deste ano o *Réquiem para Mignon*, alguns coros e diversos *lieder*.

Entretanto, haviam surgido as primeiras desavenças com a direção da Sociedade Coral de Düsseldorf: a Schumann faltavam, com certeza, os dotes temperamentais necessários a um diretor, embora os seus critérios musicais fossem indiscutíveis e ainda que, em torno do seu prestígio, nascesse naquela cidade alemã uma dinâmica sociedade de música de câmara.

O ano de 1853 trouxe a Schumann talvez as últimas coisas boas que lhe restava viver. Nesse ano, Clara e Robert ficaram profundamente impressionados ao ouvir o violinista Joachim numa extraordinária interpretação do concerto de violino de Beethoven e tentaram promover um encontro amistoso com o notável solista. Sob a influência disso, Schumann compôs o seu concerto para este instrumento. Este foi também o ano do feliz encontro dos Schumann com um jovem de 20 anos, de Hamburgo, que se apresentou em sua casa, com um respeito reverencial, para mostrar ao mestre algumas das suas produções: o jovem chamava-se Johannes Brahms. Schumann sentiu uma enorme satisfação com a visita e não negou a sua ajuda àquele formidável talento que inesperadamente se lhe revelava: em 23 de outubro publicava na sua antiga revista — a *Neue Zeitschrift für Musik* — um artigo intitulado *«Neuen Bahnen»* («Novos Caminhos»), em que tecia os maiores elogios a Brahms, que apresentava como o grande compositor dos anos vindouros. Foi o último escrito musical de Schumann. Antes, mais precisamente no verão, Schuman sentira-se muito melhor dos seus males e a família viveu uns dias de exaltada felicidade, que, infelizmente, não iriam durar muito. Em dezembro viajaram até à Holanda, mas a última deslocação agradável para os Schumann seria a que realizaram em janeiro de 1854 a Hannover, onde os seus novos amigos Joachim e Brahms dedicaram a Schumann um festival muito brilhante e emotivo.

O internamento

A partir deste momento, o desequilíbrio mental do compositor entrou numa fase definitiva. Schumann sofria de alucinações e delírios, passava horas em frente de uma mesa, afirmava receber mensagens musicais de seu amigo Mendelssohn e de outros gênios do passado. Clara sofria profundamente por ver o seu marido padecer e se sentir impotente para o ajudar. Os últimos dias de fevereiro foram verdadeiramente terríveis para Schumann e um certo dia, durante uma crise mais forte, atirou-se ao Reno, numa tentativa frustrada de suicídio. Uns pescadores que andavam ali perto na sua faina chegaram a tempo de o socorrer. À mulher — então no sexto mês de uma nova gravidez — ocultou-se a verdade dos fatos, mas o estado em que Schumann se encontrava era tão deplorável que não havia outra hipótese senão interná-lo num hospício para doentes mentais, num desses centros cuja imagem tanto repugnara a Schumann desde sempre. Em 4 de março de 1854 ingressou na clínica do Dr. Richarz, em Endenich. Schumann parecia ter perdido por completo a

memória: só passados cinco meses pronunciou o nome da mulher e dos filhos e, quando o fez, foi com o vago pedido para que enviassem umas flores a Clara de sua parte. Em junho nasceu o último filho dos Schumann, a quem foi dado o nome de Felix, em memória de Mendelssohn. O médico proibiu a presença de Clara junto de seu marido, pelo que a primeira visita que recebeu foi a de Brahms, em 19 de agosto. Clara escreveu-lhe em 13 de setembro. Pouco a pouco, Schumann voltou a recordar o seu passado e pediu objetos pessoais e papel pautado. Escreveu uma ou outra carta com dificuldade. Em janeiro de 1855, Brahms visitou-o de novo e, como o doente parecesse atravessar um momento de lucidez, tocou para ele ao piano uma composição própria: Schumann ouviu-o com exaltação e fez projetos, esperando sair do sanatório um dia. Qualquer sintoma de melhoras acendia em Schumann a esperança de abandonar o estabelecimento, mas esta idéia provocava nele profundas crises de excitação.

A morte de Schumann

No outono, Schumann piorou novamente, sofrendo tremendas alucinações visuais e auditivas; em 7 de novembro, Richarz escreveu a Clara uma carta sobre a situação desesperada do marido. O fim, porém, ainda não chegara. Em fevereiro de 1856 e bem como em maio, Brahms voltou a Endenich para visitar o mestre, cujo estado era cada vez mais deplorável. Em 23 de julho, Clara recebeu um telegrama desesperado do hospício: tinha de apressar-se, se quisesse ver o marido ainda com vida. Acompanhada pelo fiel Brahms e uma amiga, a Sr.ª Schumann deslocou-se a Endenich a fim de assistir ao triste fim de uma agonia que se prolongava cruelmente. É impressionante a descrição que Clara fez dos últimos dias de vida de Schumann:

«Joahnnes viu-o, mas, tal como os médicos, pediu-me que eu não o visse; acharam que tinha para com os meus filhos o dever de não me comover muito. Resumindo, empreendi a viagem de regresso sem o ter visto. Mas não aguentei muito tempo: pela dor, pela nostalgia de Robert, pelo desejo de receber ainda que fosse só um olhar seu e de o fazer sentir a minha presença, tinha de voltar; assim, parti de novo com Johannes, no domingo, dia 27. Vi-o: era ao entardecer, entre as seis e as sete. Sorriu-me e enlaçou-me com um braço, após um grande esforço, pois já não conseguia dominar os membros. Nunca o esquecerei. Não trocaria esse abraço por todos os tesouros do mundo. Meu Robert, foi assim que tive de voltar a ver-te! Com que dificuldade reconheci os teus traços queridos! Que imagem dolorosa! Faz dois anos e meio que me foste arrebatado, sem uma despedida sequer. Com esse peso no coração, sentava-me a seus pés e mal me atrevia a respirar. Só de quando em quando Robert me lançava um olhar enevoado, mas indescritivelmente suave. À sua volta, tudo me parecia sagrado, até o ar que esse generoso ser respirava. Segundo parece, falava muito e sempre com os espíritos, e não tolerava que ninguém permanecesse muito tempo na sua companhia; mostrava-se então inquieto e era quase impossível entender o que dizia. Uma única vez compreendi 'minha'; certamente quereria dizer 'minha Clara', uma vez que, ao pronunciar a palavra, me olhava com ternura. Depois

Museu do Prado, Madrid / Arquivo Salvat

Schumannhaus, Zwickau / Arquivo Salvat

Durante os dois anos e meio que durou o internamento de Schumann, o médico não permitiu que a mulher (em cima) o visitasse, com receio de que o seu estado se agravasse. Clara só o voltou a ver em 27 de julho de 1856, quando o músico estava já agonizante.

Schumann faleceu em 29 de julho de 1856 em Endenich. Nesse dia recebera as visitas de Clara e Brahms. Foi enterrado dois dias mais tarde no cemitério velho de Bonn. Em cima, à direita, fotografia do túmulo do músico no referido cemitério.

Tal como a personagem do quadro de Francisco Goya (1746-1828) intitulado O Sono da Razão Produz Monstros, *Schumann sofria de alucinações em que via voar à sua volta diabos com a forma de hienas ou tigres, que executavam uma música assustadora.*

disse uma vez 'conheço' — provavelmente queria significar 'a ti'. Segunda-feira, 28, Johannes e eu passamos todo o dia fora; uma ou outra vez estive com Robert, por vezes observando-o apenas por uma abertura da parede. Sofria terrivelmente, embora o médico dissesse que não. Os membros estavam sujeitos a convulsões contínuas, falava muito agitadamente. Ah, tive de pedir a Deus que por compaixão o libertasse. Havia algumas semanas que só se alimentava de vinho e geléia. Hoje fui eu própria que lhos dei e tomou-os com uma expressão feliz e com verdadeira ânsia; sorvia o vinho dos meus dedos. Ah, ele bem sabia que era eu quem lho dava! Na terça-feira, dia 29, libertou-se dos seus sofrimentos. Às quatro da tarde adormeceu tranqüilamente. As suas últimas horas foram serenas e assim ficou dormindo definitivamente quando ninguém o observava, pois, nesse momento, ninguém estava com ele. Só o voltei a ver passada meia hora. Joachim viera de Heidelberg, chamado por um telegrama nosso [...]

Encontrei-me junto do cadáver do homem que tão apaixonadamente amei e senti-me em paz; toda a minha desolação se transformou em agradecimento a Deus por tê-lo finalmente libertado, e quando me ajoelhei ao lado do seu leito experimentei a santidade da hora. Tive a impressão de que o seu espírito maravilhoso pairava sobre mim. Ah, se pelo menos me tivesse levado consigo! Vi-o pela última vez; depositei algumas flores junto à sua cabeça. Levou com ele todo o meu amor. Na quinta-feira, 31, às sete da tarde, o enterro! Estive na minúscula capela do cemitério e ouvi a música fúnebre; depois sepultaram-no na terra, mas eu já estava tomada pelo sentimento claro de que não era Robert mas apenas o seu corpo. O seu espírito penetrava em mim; a minha oração nunca foi tão fervorosa como nessa hora. Que Deus me conceda forças para viver sem ele!» □

Capítulo 27

Obra vocal e coral

Entre as belas antecipações que são as canções de Mozart e a extraordinária produção de Hugo Wolf, existe um longo e fundamental capítulo da música vocal alemã: o do *lied*. Além da referência obrigatória a Franz Schubert — implantador definitivo do gênero e o seu mais prolífero cultor — e a Gustav Mahler — criador original do *lied* sinfônico —, há um nome glorioso no centro da sua evolução: Robert Schumann, que, para muitos, é o autor mais profundamente representativo deste gênero vocal que conjuga poesia e música.

O «lied» em Schumann

Schumann compôs cerca de 250 *lieder;* 138 — entre os quais se encontram os mais importantes — surgiram em 1840, no espaço de alguns meses. Parece que a criatividade de Schumann, destinada a brilhar neste campo, estivera reprimida até esse momento de plenitude vital e artística, explodindo com impressionante prodigalida-

Schumannhaus, Zwickau / Arquivo Salvat

Staatsbibliothek, Berlim / Arquivo Salvat

Em cima, capa da primeira edição da antologia de vinte e oito lieder *de Schumann intitulada* Lieder für die Jugend *(«Canções para a Juventude»), publicada em Leipzig no ano de 1849. Schumann escreveu muitos ciclos de* lieder, *entre os quais se devem salientar os* Dichterliebe *(«Amores de Poeta»), op. 48 (embaixo,* O Poeta Pobre, *de Karl Spitzweg), com versos de Heine, e* Frauenliebe und Leben *(«Amor e Vida de Uma Mulher»), op. 42, baseado em textos de Chamisso (em cima), em que uma mulher conta a sua experiência do amor, do casamento e da maternidade.*

Neue Pinakothek, Munich / Arquivo Salvat

de na época em que as suas aspirações amorosas se iam felizmente cristalizar na tão ansiada união matrimonial. Com efeito, o *lied* tinha de interessar, mais cedo ou mais tarde, ao nosso músico, pois muitos são os elementos que o faziam prever: conforme já foi dito, Schumann não era um compositor de grandes frisos arquitetônicos e o *lied,* devido à brevidade da sua exposição e ao fato de ter imposta a forma do poema de base, era um gênero que lhe era propício. Além disso, Schumann herdara um interesse verdadeiro pela poesia, pelo que o *lied* lhe aparecia como a via ideal para fundir as suas inclinações poéticas e musicais numa só manifestação artística. Por outro lado, Robert Schumann sentia fluir dentro de si uma rica inspiração melódica e, ao mesmo tempo, era um mestre consumado da composição pianística, condições necessárias e suficientes para a prática do *lied.*

Do mesmo modo que no piano chegou às grandes formas por meio do encadeamento coerente de idéias breves, no campo do *lied* Schumann agrupou as suas obras em coleções que, no entanto, têm uma unidade muito variável. O grau mais fraco ou artificial destes agrupamentos encontra-se, entre outras, em obras como *Myrthen,* op. 25; *Lieder und Gesänge,* op. 27, 51, 77, 96 e 127; *Drei Gesänge,* op. 31; *Fünf Lieder,* op. 40, e as *Romanzen und Balladen,* op. 45, 49, 53 e 64. Algumas coleções têm mais sentido e unidade por se basearem num mesmo poeta e, por vezes, por tratarem de aspectos diferentes do mesmo tema: os *Drei Gedichte,* op. 30 (Geibel); *Sechs Gedichte,* op. 36 (Reinick); *Liebesfrühling,* op. 37 (Rückert); *Zwölf Gedichte,* op. 35 (Kerner); *Drei Gesänge,* op. 95 (Byron); *Sechs Gedichte,* op. 90 (Lenau); *Sieben Lieder,* op. 104 (Kulmann); *Spanische Liebslieder,* op. 138 (Geibel), e, acima de tudo, os *Liederkreis,* op. 24 (Heine) e op. 39 (Eichendorff); os *Lieder und Gesänge aus «Wilhelm Meister»,* op. 98-*a* (Goethe), e os *Gedichte der Königin Maria Stuart,* op. 135. Finalmente, Robert Schumann conseguiu, em duas ocasiões, verdadeiras criações unitárias, isto é, obras em que existe uma íntima e manifesta inter-relação entre os *lieder* que as compõem: referimo-nos aos ciclos *Dichterliebe* («Amores de Poeta»), op. 48, sobre uns versos de Heine, e *Frauenliebe und Leben* («Amor e Vida de Uma Mulher»), op. 42, sobre textos de Chamisso.

Museu de Arte Moderno, Barcelona / Arquivo Salvat

Com um nível de qualidade sempre alto, os três grupos estão cheios de exemplos maravilhosos de inspiração poético-musical, mas é nas últimas obras citadas que Schumann aparece como algo mais do que um excelente compositor de *lieder,* como um criador genial, capaz de nos dar partituras de uma transcendência e progressão estética inegáveis, uma vez que nelas a coesão musical — que, em princípio, se apoia na unidade literária — vai mais além do próprio texto, até palavras e notas se fundirem num todo superior.

Como protótipo de ciclo de *lied,* detenhamo-nos, por exemplo, em *Amor e Vida de Uma Mulher.* Os versos de Chamisso, de relativa qualidade, proporcionam um certo fio argumental que gira sempre em redor do tema amoroso visto pelo prisma feminino: revelação do amor e descrição do amado como cúmulo de perfeição, prazer de se sentir correspondida, culto do anel como símbolo de noivado, jubilosa e ingênua cerimônia de se vestir de noiva, sentimentos de maternidade, inesperada e ilógica fatalidade com a morte do marido, graves e patéticas recriminações ao obscuro destino que determinou a infelicidade. Que inspirou tudo isto a Schumann? Em primeiro lugar, a possibilidade — genialmente aproveitada — de exprimir musicalmente um conhecimento da alma feminina, conhecimento esse cuja profundidade foi alcançada por muito poucos criadores ao

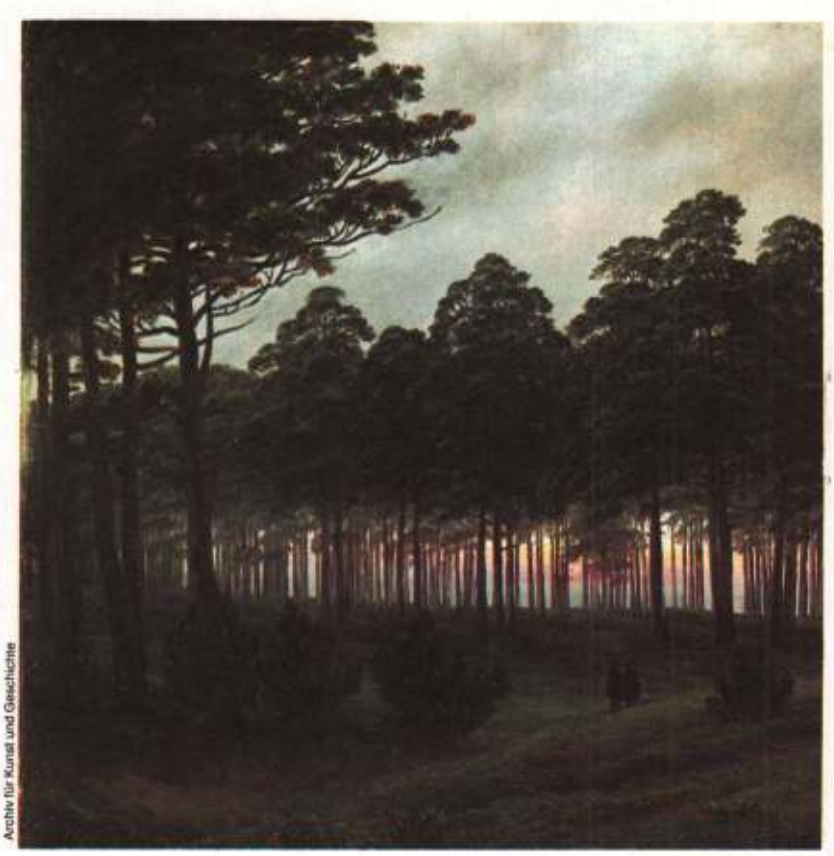
O ciclo de lieder *intitulado* Myrthen *(«Mirtos»), op. 25, de Schumann, escrito e publicado em 1840, inclui poemas de diferentes autores (Goethe, Byron, Heine, Moore e outros), pelo que não possui a homogeneidade dos seus ciclos mais conhecidos. De qualquer modo, algumas das suas canções merecem ser salientadas, entre elas as de Goehte* (Pensamento Livre, Talismã) *e as* Duas Canções Venezianas *sobre poemas de Thomas Moore. À esquerda,* Canal de Veneza, *do pintor Ricardo Madrazo (1852-1917).*

longo da história. Em segundo lugar, por meio dos jogos melódico-harmônicos, Schumann diz o texto e o subtexto, de modo que — focando apenas um exemplo — a falta de lógica que se verifica nos poemas de Chamisso devido à presença inesperada da morte não existe na obra de Schumann, posto que os *lieder* prévios antecipam psicologicamente o drama. Por último, deve-se salientar que a unidade formal da obra é dada não só pela naturalidade da ligação entre cada canção, mas também por processos de grande eficácia expressiva, entre os quais se destaca o aparecimento, no último *lied* do ciclo, do tema característico do primeiro.

Dichterliebe («Amores de Poeta»), *Liederkreis,* op. 24, e outras composições vocais baseadas em Heine — num total de trinta e oito peças — são freqüentemente apresentadas como os exemplos mais felizes de identificação entre música e poesia. Com efeito, e não de forma intuitiva, como no caso de Schubert, mas sim devido à sua fina sensibilidade poética e crítica, Schumann consegue uma maravilhosa correlação entre a sua linguagem musical e a linguagem poética de Heine, logrando enriquecer o que se apresentava como um todo artisticamente fechado e completo em si mesmo. Passa-se algo semelhante, embora sem tal perfeição, no encontro de Schumann-Goethe: entre os dezoito *lieder* do compositor sobre poemas do autor de *Fausto,* há obras-primas como os que tratam temas do *Wilhelm Meister* ou os incluídos em *Mirtos,* op. 25. O mesmo haveria de dizer do trabalho de Schumann sobre textos de Rückert ou de Eichendorff: no *Liederkreis,* op. 39, inscrevem-se alguns dos melhores *lieder* de Schumann e de todo o romantismo, o que nos dá uma idéia não só da beleza musical capaz de produzir, mas também da admirável capacidade que demonstrou para penetrar no significado poético-expressivo dos poemas escolhidos, neste caso os de Eichendorff, sem dúvida um dos escritores mais beneficiados pela música de todos os tempos. Noutras ocasiões, Robert Schumann dignificou, com a sua intervenção, textos de poetas menores pelos quais se sentiu ocasionalmente atraído, como Mosen, Kulmann, Pfarrius, etc.

Há que mencionar igualmente algumas obras liederísticas de Schumann para várias vozes, muito pouco divulgadas, entre as quais se devem referir os duos op. 34, *Auf ihrem Grab,* op. 64 (Heine), e os quatro op. 78, bem como os quartetos *Minnespiel,* op. 101 (Rückert). As *Canções Espanholas,* op. 74, para quarteto vocal — que, tal como o op. 138, se baseiam em Geibel —, representam por parte de Schumann uma curiosa cedência à moda de recriar um espanholismo que lhe era completamente estranho e desconhecido.

Tendo em conta a densidade de temas e de estruturas, não é fácil resumir as características do *lied* de Schumann, mas, fazendo uma generalização e sem insistir em aspectos já comentados, diríamos que são também significativos como contribuição sua estes três fatos: a não separação de melodia e acompanhamento, elementos que, em Schumann, aparecem totalmente fundidos, impossibilitando o seu tratamento separado; a finíssima elaboração da parte pianística, que, por vezes, é auto-suficiente como ilustração expressiva do poema em questão, e a notável liberdade formal deste *lieder* que, com freqüência, enriquecem os moldes tradicionais — cíclico e estrófico —, incorporando sabiamente elementos de desenvolvimento e de variação que, em cada caso, são justificados pela própria música. Em conclusão, no *lied,*

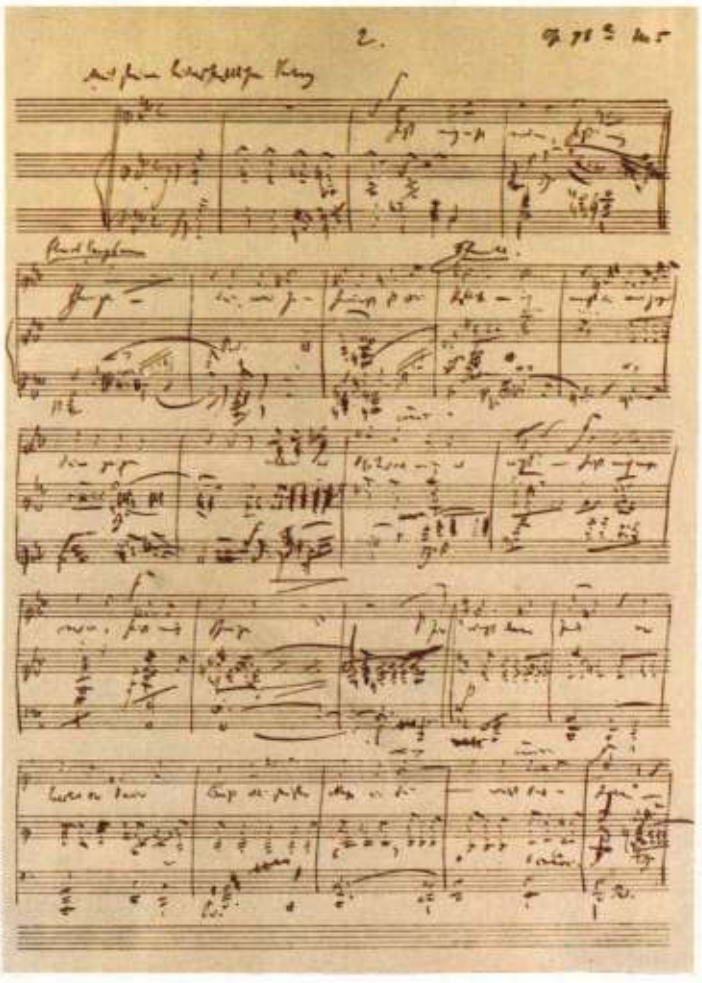


Archiv für Kunst und Geschichte

Galeria de Arte, Hamburgo / Arquivo Salvat

Dichterliebe, *op. 48, com textos de Heine (em cima), e* Liederkreis, *op. 39, baseado em poemas de Eichendorff (embaixo), em que o tema principal é o bosque, são dois dos melhores ciclos de* lieder *de Schumann, que soube combinar a linguagem poética e a musical. À direita,* Casamento do Poeta e da Musa, *de Karl Schwabe.*

Arquivo Salvat

Coleção Michel Perinet, Paris / Arquivo Salvat

Museu Gustave Moreau, Paris / Arquivo Salvat

O Réquiem para Mignon, *op. 98-b, para solistas, coro e orquestra, de Schumann, é a continuação do ciclo de* lieder *de* Wilhelm Meister, *op. 98-a, de que apresentamos, em cima, uma página autógrafa. As duas obras, que se baseiam em poemas de Goethe, foram compostas em 1849.*

Arquivo Salvat

Em cima, Fada com Grifos, *de Gustav Moreau (1826-1896), representação que o pintor fez da Peri, gênio feminino da mitologia persa. À esquerda, capa do oratório intitulado* O Paraíso e a Peri, *escrito em 1843.*

en cada caso, vienen justificados por la propia música como no piano, Schumann conseguiu impedir qualquer desajustamento entre os fins perseguidos e os resultados alcançados. Daí que o catálogo das suas composições esteja repleto de obras-primas que ficaram como modelos a ser seguidos pelas futuras gerações de compositores.

Os coros

Schumann compôs muitas peças para conjuntos vocais amplos, muitas vezes estimulado pelos próprios grupos corais das cidades em que residiu. No entanto, não é um autor transcendente neste campo. A explicação reside no fato de Schumann nunca ter descoberto formas ou estilo de composição específicos para este novo veículo instrumental, uma vez instrumental, sino que enfocó siempre estos trabajos que encarou sempre estes trabalhos como «corolários» da sua produção liederística. Deixou composições para coros femininos, masculinos (entre os quais o op. 62, sobre poemas de Eichendorff), mistos e *a cappella,* como os cinco *lieder* op. 55, com textos de Burns, ou as quatro coleções de *Romanças e Baladas,* já com acompanhamento orquestral, de que se salientam os catalogados como op. 71 e op. 144 (Rückert), op. 108 (Hebbel), op. 116 e op. 143 (Uhland) e op. 123 (Müller). Embora exija solistas e um bom conjunto vocal e o seu desenvolvimento formal seja mais ambicioso do que o das obras citadas, não podemos deixar de mencionar ainda o belo *Réquiem para Mignon,* op. 98-*b*, com texto

de Goethe, prolongamento expressivo e ampliação instrumental e vocal dos *lieder* op. 98-*a*, que Schumann compôs em 1849.

A música religiosa

A religiosidade de Schumann nunca se manifestou na adoção decidida dos dogmas de um sinal ou de outro, daí que a sua música religiosa seja escassa e de pouco significado, reduzindo-se a duas obras da sua última e muito problemática fase. Em 1852 compôs a missa op. 147 — em que utilizou o texto *Tota pulchra est* para o ofertório, uma homenagem ingênua e sincera à Virgem, derradeira manifestação do seu característico culto da feminilidade — e o réquiem para coro e orquestra, op. 148.

Os oratórios

Robert Schumann compôs dois oratórios profanos, para solistas, coro e orquestra: *O Paraíso e a Peri*, op. 50, entre 20 de fevereiro e 16 de julho de 1843, e *A Peregrinação da Rosa*, op. 112, durante o ano de 1851. Uma composição sobre a figura de Martinho Lutero nunca passou de projeto.

Para o primeiro, o compositor trabalhou durante quase dois anos na adaptação do texto de Flechsing, que, por sua vez, era a tradução do *Lalla Rookh*, de Thomas Moore, obra baseada em temas da mitologia persa: a Peri só pode entrar no Paraíso quando fizer uma dádiva suficientemente apreciada pelos céus; depois de falhar duas vezes, consegue-o ao oferecer as lágrimas de um pecador arrependido. Existem, pois, no argumento, dois temas caros a Schumann: por um lado, a condição feminina da protagonista; por outro, o tema da redenção. E acresce, possivelmente também, o aliciante do tributo à moda orientalista que, neste caso, se traduzirá numa música de delicado gosto, graças à criação de um sugestivo clima sonoro que evita cair em exotismos fáceis. O espírito do *lied* impregna esta composição, que, no aspecto formal, apresenta uma forte continuidade entre os seus números, continuidade completamente fora da sucessão encadeada de recitativos, árias e coros típicos do oratório tradicional. Para reforçar a unidade, Schumann vale-se de um tema condutor. De um modo geral, em *O Paraíso e a Peri*, obra muito afim da sua ópera *Genoveva*, a música de Schumann é um pouco monocolor, o que revela um trabalho aturado a cada instante sem excessiva visão de conjunto. No ambiente expressivo, há que realçar a viril ternura com que Schumann trata as personagens.

A Peregrinação da Rosa baseia-se num libreto de Moritz Horn e possui muitas semelhanças com a obra anterior. É, se possível, mais ingênua: a Rosa, convertida em mulher, conhece o amor e a maternidade; transmite a seu filho, antes de morrer e ser levada pelos anjos da glória, a rosa, símbolo da sua felicidade. O clima musical, em função do texto, remete-nos ao mundo encantador dos contos de fadas, revestindo-se a cada momento de uma delicadeza e de características melódicas que, uma vez mais, se aparentam ao gênero *lied*. Também aqui os números se sucedem sem solução de continuidade e a monotonia é evitada mediante sutis processos modulatórios da harmonia.

Federico Arborio Mella

Biblioteca Nacional, Paris / Jean-Loup Charmet

Entre as obras dramáticas de Schumann, salientam-se a música de cena para o drama de Byron Manfredo, *cuja capa vemos em cima, e as* Cenas do Fausto *(1853) baseadas em Goethe. Tanto uma como outra são dificilmente classificáveis, pois se situam entre a ópera e a música de concerto. À direita, gravura de Peter von Cornelius (1783-1867), em que Fausto oferece o braço a Margarida.*

As cenas dramáticas

Schumann elaborou o seu poema dramático, op. 115, *Manfredo*, baseado no drama homônimo de Lord Byron, num período de impressionante atividade (1848-1849), ao mesmo tempo que compunha *Genoveva* e *Cenas do Fausto*. A obra ficou como uma sucessão de seqüências de equilíbrio teatral discutível: «Abertura», «Canto dos Gênios», «Evocação de Astarté», «No Castelo de Manfredo», «A Morte» e «Réquiem». Mais do que a exaltação romântica do texto ou o seu aspecto fantástico, deve ter interessado a Schumann recriar a oposição entre o bem e o mal.

Uma ópera de caráter estático como *Genoveva* e um poema dramático como *Manfredo* gozam, no catálogo schumanniano, da companhia das *Cenas do Fausto*, uma composição de difícil classificação genérica e, por conseguinte, imperfeita também, mas que constitui, sem dúvida, a melhor realização especificamente dramática do autor. Já foi comentado na parte biográfica o clima de obsessão que este ambicioso projeto de musicar a obra fundamental de Goethe provocou no lar dos Schumann, bem como a longa gestação da partitura. Terminada pouco antes da sua entrada no hospício, a obra só viria a ser ouvida integralmente, pela primeira vez, em 1862, seis anos depois da morte do autor. O distanciamento temporal entre as várias fases do trabalho de composição refletiu-se na obra: as treze cenas — nesta ocasião separadas entre si — distribuíram-se por três partes destituídas de unidade, nas quais também se podem encontrar diferenças estilísticas importantes. Contudo, as *Cenas do Fausto* contêm música de grande interesse, quer pelo poder expressivo alcançado em momentos como a cena da catedral e a morte de Fausto, quer devido a esse singular ambiente metafísico da terceira parte, onde Schumann quis, embora não o tivesse conseguido, dar uma réplica musical definiti-

va aos temas do eterno feminino e da redenção pelo amor.

A ópera

Aos 20 anos de idade, no regresso da Itália, Schumann teve a idéia — tão insensata como rapidamente abandonada — de compor uma ópera sobre o *Hamlet*. Na primavera de 1838 concebeu um tímido projeto de composição cênica a partir do romance de E.T.A. Hoffmann *Dogo e Dogaresa*, e, em 1844, iniciou a redação da ópera *O Corsário*, com libreto de Marbach sobre a obra de Byron. Nenhum destes projetos chegou a concretizar-se. Em 1846, depois de ter anotado cerca de uma vintena de possíveis temas operáticos, Schumann solicitou a colaboração do seu amigo Robert Reinick para a elaboração de um libreto sobre a lenda de Genoveva de Brabante. Reinick decidiu basear-se no drama de Tieck, *Vida e Morte de Santa Genoveva*, mas, pouco depois, Schumann conheceu *Genoveva*, de Hebbel, e mostrou-se mais atraído por este tratamento do tema. Frustrada uma tentativa de colaboração direta com o próprio Hebbel, Schumann escreveu um frouxo libreto que tendia a cantar, com um artificioso «final feliz», as glórias do amor e da fidelidade conjugais. No início de 1848, Schumann empreendeu seriamente a composição de *Genoveva*, sua única ópera, que concluiu a 4 de agosto do mesmo ano. A estréia efetuou-se em Leipzig, em 25 de junho de 1850.

O esquecimento quase total a que foi votada a *Genoveva* de Schumann talvez não seja justo, mas é inegável que esta obra nunca participará de grande admiração que boa parte da produção schumanniana desperta. É evidente que o compositor não possuía um grande talento dramático ou, para sermos mais precisos, teatral. A falta de contrastes sonoros e expressivos que na sinfonia *Renana* apreciamos como manifestação do triunfo da musicalidade de fundo sobre a monotonia do aspecto superficial da composição, é um defeito imperdoável no caso da ópera, pelas razões óbvias que derivam da diferença substancial existente entre um gênero de «música pura» e o gênero cênico.

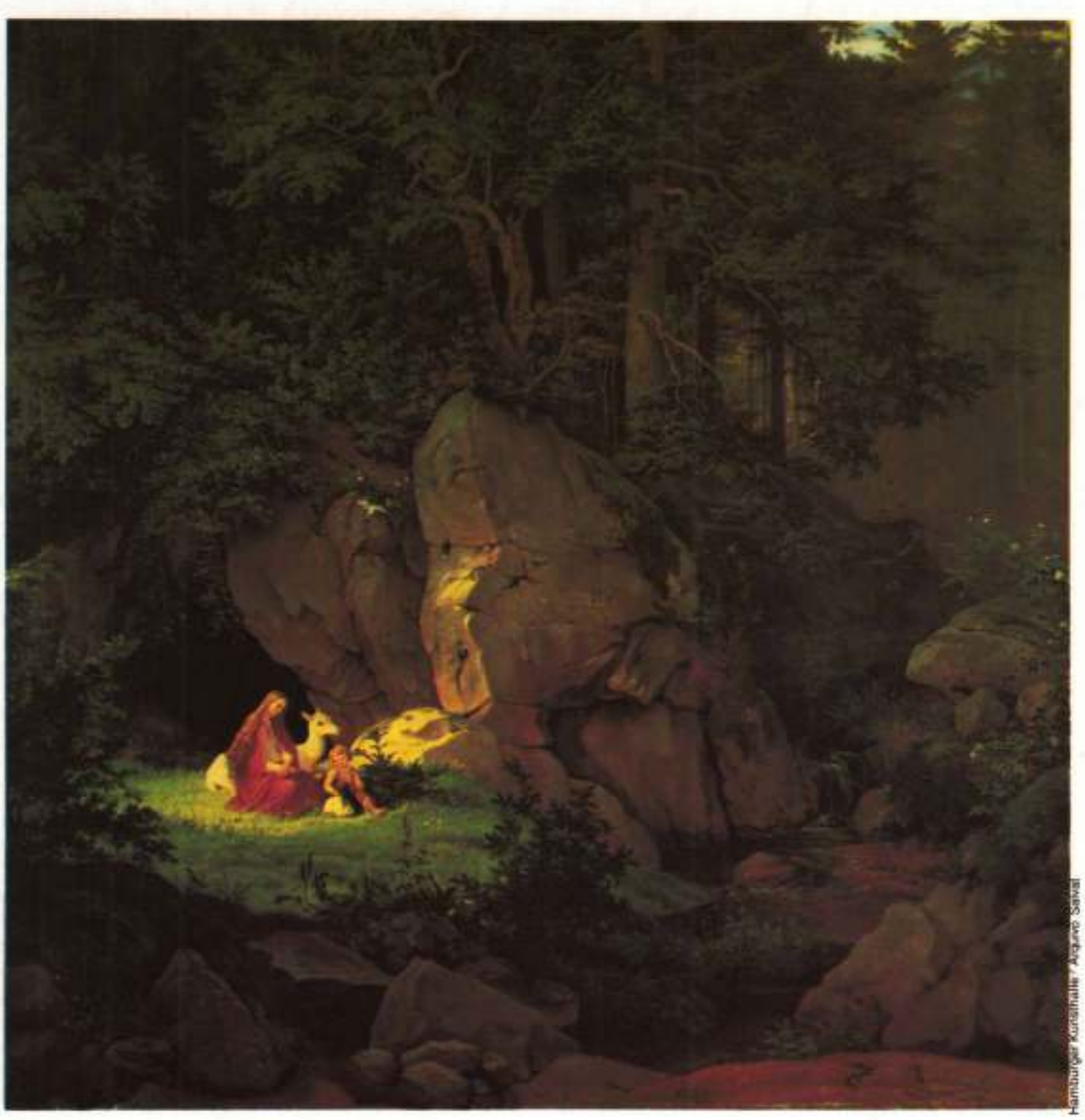
A música de *Genoveva* é linear, com momentos de indiscutível beleza e de grande mestria mas, considerada globalmente, a obra falha. Algumas personagens não são suficientemente definidas: por exemplo, Golo, cujos atos e reações não resultam coerentes por falta de lógica e de credibilidade. Há seqüências em que a música carece da garra dramática exigida pelos acontecimentos que sublinha, como sucede no decisivo diálogo entre Golo e Margaretha (n.° 7); ou quando o conde Siegfried, num acesso de ira, parte o espelho mágico; ou no que deveria ser, mas não é, um patético e emocionado encontro dos amantes no quarto e último ato.

A obra contém, no entanto, vários momentos de qualidade que merecem ser assinalados. Talvez a cena em que música e ação dramática se fundem melhor para revelar os sentimentos de uma personagem seja a do canto de Genoveva perante a cruz e a imagem da Virgem (n.° 16), outra magnífica prova da capacidade de Schumann para refletir a alma feminina. Menos sutil, embora igualmente magnífico, é o canto de Siegfried, quando decide regressar ao castelo, curado, vitorioso e cheio de amor (n.° 14). Os diálogos — duetos, tercetos —, como matéria musical mais especificamente teatral que são, apresentam-se menos convincentes: todavia, não podemos deixar de considerar excelente o diálogo entre Genoveva e Golo no n.° 9, resolvido de um modo perfeito na estrofe final, em que o confuso e humilhado cavaleiro fica só, a remoer a sua vingança. A cena do espelho nos tenebrosos domínios de Margaretha é magistralmente introduzida por uma orquestra na qual Schumann atuou secionando o bloco instrumental por famílias, de maneira a obter um eficaz clima sonoro de mistério e expectativa.

Os vinte e um números que compõem a ópera estão solidamente fundidos, possuindo sempre essa unidade que o autor procurava nobremente e com redobrado empenho no caso das grandes formas. Neste sentido, desempenha também o seu papel o tímido uso de temas condutores (seria exagerado falar de *leitmotiv*) para caracterizar cada uma das personagens.

Genoveva não será uma ópera inteiramente conseguida, mas o seu estudo revela que apenas um grande músico poderia ser o autor desta obra irregular. Poderia até dizer-se que não se pode amar Schumann sem se amar também a sua *Genoveva*. □

Embaixo, quadro de Ludwig Richter (1803-1883) que, tal como Schumann, se inspirou na lenda de Genoveva de Brabante.



Hamburger Kunsthalle - Arquivo Salvat

Catálogo da obra vocal e coral

Canções
Liederkreis (Heine), 9 peças, op. 24 (1840) • *Myrthen* («Mirtos»), ciclo de 26 canções, op. 25 • *Lieder und Gesänge*, vol. I, 5 peças, op. 27 (1840) • *Drei Gedichte*, 3 peças, op. 30 (1840) • *Drei Gesänge*, 3 peças, op. 31 (1840) • *Zwölf Gedichte*, 12 peças, op. 35 (1840) • *Sechs Gedichte*, 6 peças, op. 36 (1840) • *Gedichte aus «Liebesfrühling»*, 12 peças, op. 37 (1840) • *Liederkreis* (Eichendorff), 12 peças, op. 39 (1840). • *Fünf lieder*, 5 peças, op. 40 (1840) • *Frauenliebe und Leben* («Amor e Vida de Uma Mulher») (Chamisso), ciclo de 8 canções, op. 42 (1840) • *Romanzen und Balladen*, vol. I, 3 peças, op. 45 (1840) • *Dichterliebe* («Amores de Poeta») (Heine), ciclo de 16 canções, op. 48 (1840) • *Romanzen und Balladen*, vol. II, 3 peças, op. 49 (1840) • *Lieder und Gesänge, vol. II, 5 peças, op. 51 (1842)* • *Romanzen und Balladen*, vol. III, 3 peças, op. 53 (1840) • *Belsatzar*, balada, op. 57 (1840) • *Romanzen und Balladen*, vol. IV, 3 peças, op. 64 (1841 e 1847) • *Lieder und Gesänge*, vol. III, 5 peças, op. 77 (1840 e 1850) • *Liederalbum für die Jugend*, 28 peças, op. 79 (1849) • *Drei Gesänge*, 3 peças, op. 83 (1850) • *Der Handschuh*, balada, op. 87 (1850) • *Sechs Gesänge*, 6 peças, op. 89 (1850) • *Sechs Gedichte*, 6 peças, op. 90 (1850) • *Drei Gesänge*, 3 peças, op. 95 (1849) • *Lieder und Gesänge*, vol. IV, 5 peças, op. 96 (1850) • *Lieder und Gesänge aus «Wilhelm Meister»*, 9 peças, op. 98-*a* (1849) • *Sieben Lieder*, 7 peças, op. 104 (1851) • *Sechs Gesänge*, 6 peças, op. 107 (1851-1852) • *Vier Husarenlieder*, 4 peças, op. 117 (1851) • *Drei Gedichte*, 3 peças, op. 119 (1851) • *Fünf heitere Gesänge*, 5 peças, op. 125 (1851) • *Fünf Lieder und Gesänge*, 5 peças, op. 127 (1850-1851) • *Gedichte der Königin Maria Stuart*, 5 peças, op. 135 (1852) • *Vier Gesänge*, 4 peças, op. 142 (1852) • *An Anna* • *Hirtenknabe* • *Im Herbste* • *Soldatenlied.*

Declamação com acompanhamento de piano
Schön Hedwig, op. 106 (1849) • *Ballade von Heideknaben*, op. 122, n.° 1 (1852) • *Die Flüchtlinge*, op. 122, n.° 2 (1852).

Duos vocais com piano
4 duos de soprano e tenor, op. 34 (1840) • *Drei zweisttimmige Lieder*, 3 duos de soprano e tenor, op. 43 (1840) • 4 duos de soprano e tenor, op. 78 (1849) • *Mädchenlieder* para 2 vozes femininas, op. 103 (1851).

Trios vocais com piano
Drei Lieder für drei Frauenstimmen, 3 peças, op. 114 (1853).

Quartetos vocais com piano
Drei Gedichte, 3 peças, op. 29 (1840) • *Spanisches Liederspiel*, 9 peças, op. 74 (1849) • *Minnespiel*, 8 peças, op. 101 (1849) • *Spanische Liebes-Lieder*, 10 peças, op. 138 (1849).

Vozes masculinas
Sechs Lieder, 6 peças sem acompanhamento, op. 33 (1840) • *Drei Lieder*, 3 peças sem acompanhamento, op. 62 (1847) • *Ritornelle in canonischen Weisen*, 7 peças sem acompanhamento, op. 65 (1847) • *Motete Verzweifle nicht im Schmerzenstal* para duplo coro, op. 93 (1849) • *Jagdlieder*, 5 peças, op. 137 (1849).

Vozes femininas
Romanzen, vol. I, 6 peças, op. 69 (1849) • *Romanzen*, vol. II, 6 peças, op. 91 (1849).

Vozes mistas
Fünf Lieder, 5 peças sem acompanhamento, op. 55 (1846) • *Vier Gesänge*, 4 peças sem acompanhamento, op. 59 (1846) • *Romanzen und Balladen*, vol. I, 5 peças sem acompanhamento, op. 67 (1849) • *Romanzen und Balladen*, vol. II, 5 peças sem acompanhamento, op. 75 (1849) • *Vier doppelchörige Gesänge*, 4 peças sem acompanhamento, op. 141 (1849) • *Romanzen und Balladen*, vol. III, 5 peças sem acompanhamento, op. 145 (1849) • *Romanzen und Balladen*, vol. IV, 5 peças sem acompanhamento, op. 146 (1849) • *Der Deutsche Rhein*, para uma voz, coros e piano (1840).

Coros e orquestra
Das Paradies und die Peri («O Paraíso e a Peri»), solistas, coros e orquestra, op. 50 (1841-1843) • *Adventlied*, soprano, coro e orquestra, op. 71 (1848) • *Beim Abschied zu singen*, coro e instrumentos de sopro, op. 84 (1847) • *Requiem für Mignon*, solistas, coro e orquestra, op. 98-*b* (1849) • *Nachtlied*, op. 108 (1849) • *Der Rose Pilger fahrt* («A Peregrinação da Rosa»), solistas, coros e orquestra, op. 112 (1851) • *Der Königssohn*, solistas, coro e orquestra, op. 116 (1851) • *Ouverture Rheinweinlied*, op. 123 (1853) • *Des Sängers Fluch*, solistas, coro e orquestra, op. 139 (1852) • *Vom Pagen und der Königstochter*, solistas, coro e orquestra, op. 140 (1852) *Das Glück von Edenhall*, solistas, coro e orquestra, op. 143 (1853) • *Neujahrslied*, op. 144 (1849) • Missa, op. 147 (1852) • Réquiem, op. 148 (1852) • *Szenen aus Goethes «Faust»*, solistas, coro e orquestra (1844-1853).

Música de teatro
Música para o *Manfredo*, de Byron, op. 115 (1848-1849).

Ópera
Genoveva, ópera em 4 atos, op. 81 (1847-1848).

Capítulo 28
O piano de Schumann

Existem poucos capítulos na história da música romântica tão homogêneos no que se refere a qualidade e estilo, tão representativos da alma e da mente de um compositor como o formado pelas obras pianísticas de Robert Schumann. Começa em 1829, quando o autor ainda não alcançara a maioridade, e só termina no fatídico ano de 1853, quando, extinto o criador, restava ao homem viver três anos de ínfima existência. Ressalvadas, todavia, as irregularidades inevitáveis em qualquer produção extensa, pode dizer-se que não há uma evolução perceptível no piano de Schumann — como não a há em outras seções do seu catálogo —, o que não significa incapacidade para o progresso artístico a partir de um ponto inicial, mas sim arranque de uma excepcional força e maturidade: Schumann é já Schumann desde o seu op. 1.

O piano de Schumann
Não é difícil classificar as obras pianísticas deste grande músico em grupos

O amor que Schumann sentia pelas crianças inspirou-lhe as mais ternas e delicadas composições para piano, entre outras as Kinderszenen *(«Cenas Infantis», 1838) e o* Album für die Jugend *(«Álbum para a Juventude», 1848), a que cinco anos mais tarde acrescentaria as três pouco conseguidas sonatas op. 118, dedicadas a suas filhas.*

com configuração definida. Como páginas breves «isoladas», temos uma tocata em dó maior, op. 7 (1832), um *allegro*, em si menor, op. 8 (1831), e o justamente famoso *Arabeske* em dó maior, op. 18 (1839), modelo de beleza e de inspiração poética, apesar de todo o caráter ornamental que o seu título parece indicar. As *Variações Abegg*, op. 1 (1830), e a *Blumenstück*, em ré bemol maior, op. 19 (1839), são ainda obras curtas, mas revelam uma certa organização interior que aponta para formas mais ambiciosas.

Mencionemos agora as «coleções» ou grupos mais ou menos conexos de peças breves com suficiente individualidade própria, nas quais se devem incluir: seis *intermezzi*, op. 4 (1832), dez improvisos sobre um tema de Clara Wieck, op. 5 (1833), oito *Novelleten*, op. 21 (1838), *Nachstücke*, op. 23 (1839), *Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette*, op. 32 (1838-1839), quatro fugas, op. 72 (1845), quatro marchas, op. 76 (1849),

Schumannhaus, Zwickau / Arquivo Salvat

Entre as obras de piano de Schumann, salientam-se as de conteúdo didático, como o Álbum para a Juventude *(à esquerda, capa de Ludwig Richter) e as «coleções», como* Cantos da Madrugada, *op. 133, que ilustramos com o quadro de Giuseppe Pellizza da Volpedo,* O Sol.
À direita, Ruínas de Uma Abadia, *do pintor alemão Caspar David Friedrich, cuja irrealidade e fantasia sugerem as visões, fruto de desequilíbrio psíquico, que atormentaram os últimos dias de Robert Schumann no hospício de Endenich, onde faleceu em 1856.*

Galeria de Arte Moderna, Roma / Fabbri

Archiv für Kunst und Geschichte

Bunte Blätter, op. 99, *Três Peças Fantásticas,* op. 111 (1851), *Folhas de Álbum,* op. 124, sete fugatas, op. 126 (1853), e *Cânticos da Madrugada,* op. 133, além das esplêndidas romanças, op. 28, tríptico de elevada inspiração, cuja ordem lógica e suave inter-relação expressiva nos levam a considerá-lo uma obra unitária.

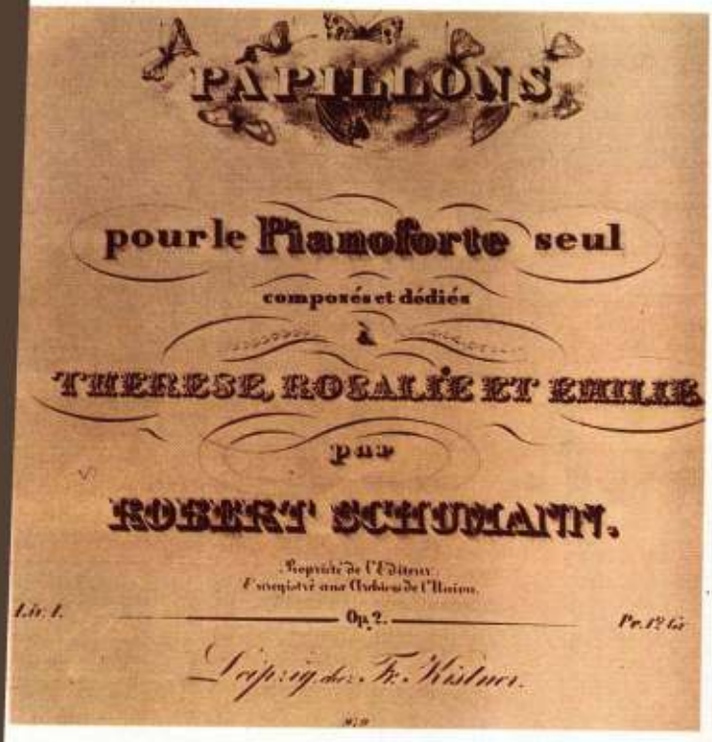
Um grupo de menor valor estético, que poderíamos denominar «didático», seria composto pelas séries de *Estudos de Concerto sobre Caprichos de Paganini,* op. 3 e op. 110 (1832 e 1833, respectivamente), os *Estudos em Forma de Canône,* op. 56 (1845), e as encantadoras 43 peças do *Álbum para a Juventude,* op. 68 (1848), obra de sutilíssima inspiração musical, que teve uma continuação pouco feliz nas três sonatas, op. 118 (1853), que Schumann dedicou a suas filhas Marie, Elise e Julie.

Agrupemos agora sob a epígrafe de «grandes formas» — no sentido tradicional do conceito — as sonatas n.º 1, em fá sustenido menor, op. 11 (1833-1835), n.º 2, em sol menor, op. 22 (1833-1835-1838), e n.º 3, em fá menor, op. 14 (1835-1836), que tem o subtítulo de *Concerto sem Orquestra,* bem como a fantasia em dó menor, op. 17 (1836). Ainda neste grupo, ou talvez no seguinte, haveria que incluir a *Humoreske,* em si bemol maior, op. 20 (1839), obra estranha e fascinante, de excessiva originalidade formal, que levou os estudiosos a falarem em coisas tão diferentes como desorganização, forma rondó, página em oito andamentos, em quatro, etc.

O último grupo, que poderíamos classificar de «ciclos pianísticos» ou «mosaicos», é composto por várias obras que aparecem como formas grandes construídas a partir de idéias breves, até «celulares», ligadas entre si por processos variados, mas sempre coincidentes na consecussão dessa profunda unidade musical, sem a qual não se pode falar de uma «obra grande». A este número pertencem muitas das obras-primas que Schumann compôs para o piano: *Papillons,* op. 2 (1829-1831), *Davidsbündlertänze,* op. 6 (1837), *Carnaval,* op. 9 (1834-1835), *Phantasiestücke,* op. 12 (1837), *Estudos Sinfônicos,* op. 13 (1834), *Cenas Infantis,* op. 15 (1838), *Kreisleriana,* op. 16 (1838), *Carnaval de Viena,* op. 26 (1839), e as *Cenas do Bosque,* op. 82 (1848-1849). Note-se que não formamos um grupo específico para as variações, processo de composição de invulgar importância em Schumann. Com ele iniciou o autor a sua senda criadora — as *Variações Abegg;* com ele atingiu um ponto alto do seu poder pianístico — *Estudos em forma de Variações* ou *Estudos Sinfônicos* — e com ele deu a última e patética demonstração musical do seu triste desequilíbrio psicológico ao compor, no hospício de Endenich, a 17 de fevereiro de 1854, umas variações nunca publicadas sobre um tema que, segundo o próprio Schumann, lhe fora diretamente ditado pelos anjos. Além disso, e em diferentes momentos da sua vida, Schumann escreveu variações, quer sobre temas originais — como o *andante* com variações em si bemol maior, op. 46 (1843), para dois pianos, e outras obras não ditadas —, quer sobre temas de Schubert (uma valsa), de Beethoven (*allegretto* da 7.ª sinfonia) ou de Chopin (noturno, op. 15, n.º 3), quer ainda sobre temas da sua amada Clara dispersos em várias obras. Por último, não devemos esquecer que o espírito da variação está presente em inúmeras composições de Schumann não classificáveis como «variação sobre um tema». Aliás, foi por esta razão que não abrimos um grupo individualizado para as variações, uma vez que, partindo dos melhores trabalhos de Beethoven neste campo, Schumann descobriu um novo conceito desta técnica que integrou profundamente na sua música, renunciando a seguir com rigor o seu esquema simples e frouxo. Das inovações de Schumann neste domínio nasceram algumas obras de Brahms, considerado o grande mestre da arte da variação.

As coleções

Os *intermezzi,* as *Novelletten,* as peças noturnas ou as romanças são páginas a que bem poderia ter sido dado outro nome, uma vez que a denominação escolhida nada significa do ponto de vista formal ou expressivo e, inclusive, os esquemas de composição chegam a variar dentro de cada um desses



Em cima, capa de Papillons, *adaptação musical do último capítulo da obra de Jean Paul,* Flegeljahre. *À direita, representação de uma cena de carnaval, tema em que Schumann se inspirou para compor o seu op. 9.*

grupos. Tomemos, por exemplo, as *Novelletten*. Em 1838, a cantora Clara Novello estava em pleno triunfo em Leipzig, e Schumann, como a palavra «Wiecketten» soava mal — segundo ele próprio confessou —, chamou *Novelletten* a um grupo de oito peças, que, como quase toda a sua música desta época, surgiram como manifestações do seu amor por Clara Wieck. Os n.os 2, 3, 4 e 7 das *Novelletten* obedecem, com leves variantes, ao esquema tripartido e simétrico (A-B-A), mas, enquanto a primeira surge como um transcendente rondó, com apresentação quádrupla do tema principal, a quinta e a sexta desenvolvem-se livremente, lembrando a *Humoreske* que viria a compor no ano seguinte; a oitava, a mais longa e complexa, surpreende-nos continuamente e encerra um misterioso canto «à distância», que, juntamente com a seção central da terceira, é considerado o momento de inspiração mais original destas *Novelletten*. Não existe também unidade formal nas peças que integram as *Nachtstücke,* nem encontramos nelas elementos assimiláveis ao caráter de «noturno» insinuado pelo título. Das quatro peças, a primeira e a terceira obedecem fielmente ao esquema A-B-A, sendo a quarta a mais reduzida expressão desse mesmo molde, enquanto a segunda é muito mais livre. Nas *Nachtstücke,* tal como nas *Novelletten,* não há, pois, indícios de ligação formal, o que não chega, no entanto, para que lhes seja negada a classificação de «grande música»: é total e esmagador o domínio do instrumento revelado por Schumann; os temas surgem com uma admirável prodigalidade; a expressão é, em geral, muito tensa devido à ação combinada da mudança dinâmica gradual e da agudeza dos processos harmônicos. Como já dissemos, as romanças são a coleção cujas peças possuem maior coesão. As três se adaptam à forma A-B-A, sendo a terceira ampliada por duas partes centrais. Entre elas, sobressai a seção central da romança n.º 2, com um belíssimo canto na zona média do teclado, para o qual Schumann introduziu um terceiro pentagrama acompanhado por figuras musicais simultâneas na zona mais grave e na mais aguda.

Arquivo Salvat

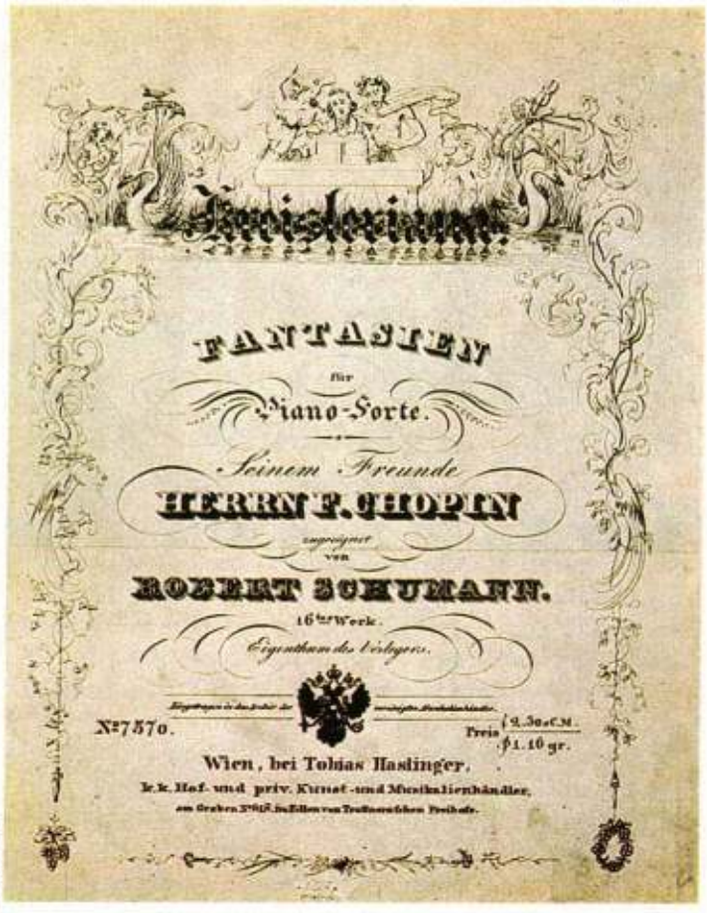
Os ciclos de piano

O conjunto de obras que reunimos sob esta designação constitui, sem dúvida, a principal contribuição de Schumann para o piano romântico. Todas têm algo de poemático e autobiográfico e muito de poético e sonhador. Os *Papillons* e as *Danças da Confraria de David* alimentam-se fundamentalmente da polaridade Eusebius-Florestan, que a mente juvenil de Schumann, devota dos escritos de Jean Paul, idealizara como reflexo fiel dos seus sentimentos díspares. A beleza temática, o rico pianismo e o permanente contraste expressivo e dinâmico são qualidades admiráveis destas composições, que podem ser vistas como preparação e, ao mesmo tempo, como conseqüência da grande inovação que foi o *Carnaval.* A partir das letras-notas ASCH — tema já utilizado em *Papillons* —, o tema descendente de cinco notas por meio do qual Robert e Clara comunicavam musicalmente, e de outros motivos breves, fruto de uma exaltada e prolífica inspiração, Schumann compôs um dos frisos pianísticos mais célebres da história: o *Carnaval.* Podem encontrar-se nesta obra sugestão, poesia, arrebatamento, mistério, brio, humor, delicadeza e um sem-número de matizes. Entram no *Carnaval:* Florestan e Eusebius, Chiarina (Clara) e Estrella (Ernestine), Chopin e Paganini, Pierrot e Arlequim, Pantaleão e Colombina. Esta peça é um dos mais evidentes exemplos da adequação da inspiração criadora ao meio empregado para a plasmar e encerra tal riqueza rítmica que não são de estranhar as tentativas feitas para a transformar num bailado. O *Carnaval* reúne, enfim, todos os elementos que convergem para a classificação de uma obra-prima. Schumann descobrira definitivamente uma maneira de se expressar, e quando a música avança para a conclusão, com a jubilosa e convicta marcha dos companheiros de David, certos da sua vitória sobre a mediocridade, temos a impressão de que termina uma página perfeita.

Mas, e acima de tudo, ao compor esta obra Schumann resolveu o seu principal problema: o do equilíbrio entre a sua natural tendência para as formas breves e a ambição da grande forma, sentida por todos os músicos a partir de Beethoven.

Este achado viria a ser «explorado» magistralmente por Schumann sem, todavia, cair no defeito da auto-imitação. Para trás ficavam os *Estudos Sinfônicos,* obra pianística de grande envergadura, cuja coerência formal vem por acréscimo a partir da unidade de valor musical que se encontra subjacente em cada um dos estudos ou variações. Depois do *Carnaval,* as *Phantasiestücke,* op. 12, e a *Kreisleriana,* op. 16, viriam enriquecer esta linha de grandes mosaicos musicais. As *Phantasiestücke* são oito pequenas peças que contêm momentos maravilhosos — como a melodia de *Des Abends,* a poética interrogação de *Warum?,* o arrebatamento romântico de *In der Nacht* ou o caráter conclusivo da última página — e que gozam de um admirável sentido unitário. Essa unidade global encontra-se também na *Kreisleriana,* obra dedicada a Chopin, em igual ou maior medida e, para mais, a partir de exposições musicais mais abstratas e transcendentes: com os *Estudos Sinfônicos,* a *Kreisleriana* constitui o apogeu do virtuosismo da escrita para piano de Schumann. As oito partes da obra — vagamente inspirada numa personagem de Hoffmann — foram compostas «de uma assentada», o que favoreceu a consecução da férrea ligação que se entrevê nela, apesar da diversidade dos temas e caracteres que a integram: uma vez mais, Robert Schumann conseguiu o milagre do equilíbrio entre a inspiração momentânea e sabedoria ordenadora.

Embora dez anos as separem, as *Cenas Infantis,* op. 15, e as *Cenas do Bosque,* op. 82, são duas manifestações belíssimas e bem conseguidas numa demonstração de como a inesgotável veia pianística do compositor era capaz de organizar «ciclos» de peças cuja beleza individual é enriquecida e aumentada ao situarem-se no contexto de uma entidade musical superior. Tomemos uma página de cada uma destas obras: *Träumerei* («Sonho»), do op. 15, é um dos mais acabados exemplos de intimismo expressivo e de perfeição pianísticas, e *Vogel als Prophet* («O Pássaro Profeta»), do op. 82, um modelo de inspiração temática submetida aos recursos do instrumento e demonstração ímpar de originalidade e essencialidade musicais.



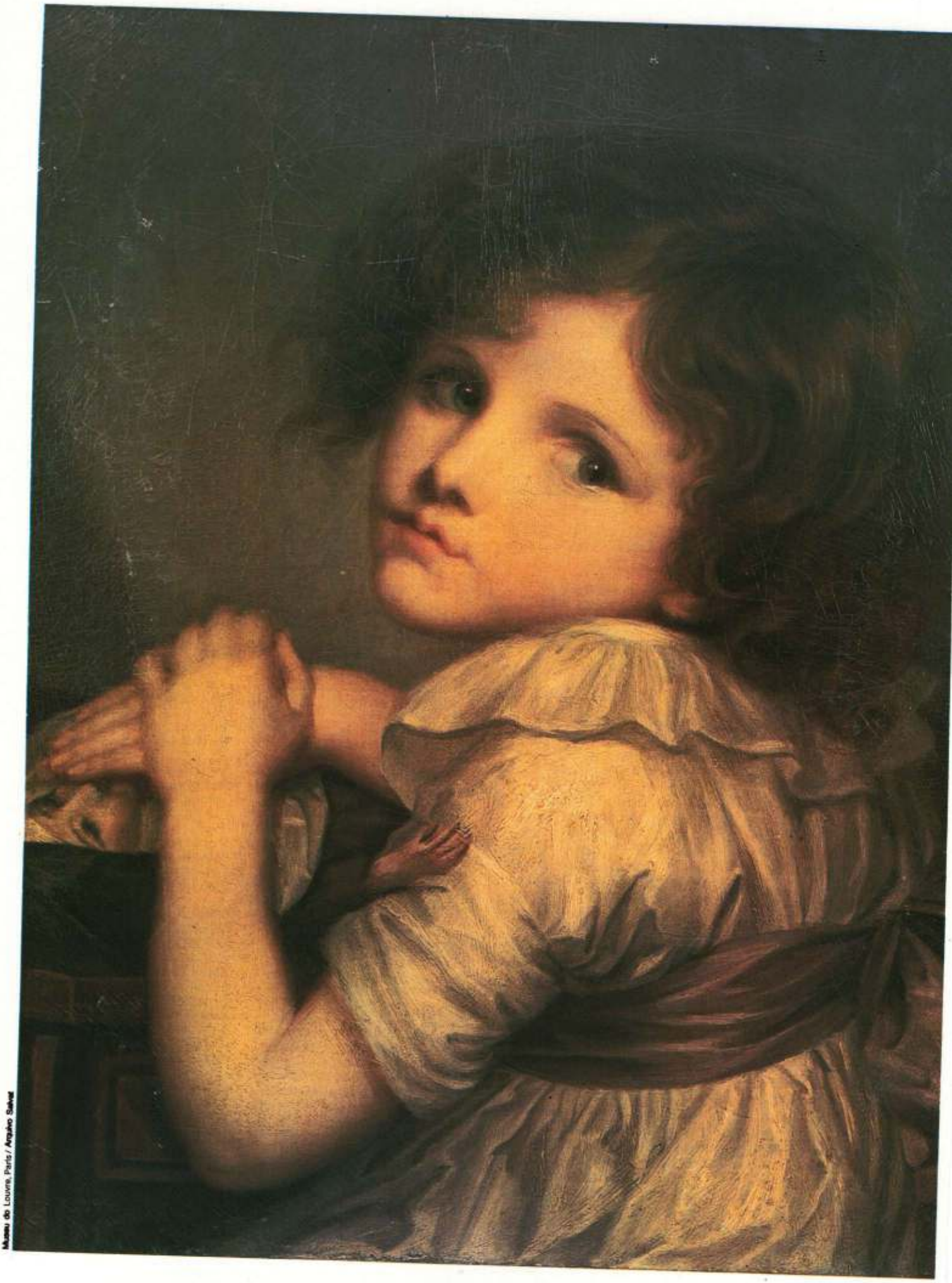
Arquivo Salvat

Arquivo Salvat

Entre os ciclos pianísticos de Schumann, merecem ser salientados o Carnaval, *op. 9, de que vemos, à esquerda, a capa da edição de Breitkopf & Härtel; a* Kreisleriana, *op. 16, inspirada numa personagem dos* Contos, *de Hoffmann, e dedicada a Chopin; e, por último, as* Cenas Infantis, *op. 15, obra simples e delicada sobre o mundo da infância, escrita no mesmo ano do anterior e dividida em treze partes. À direita, na página seguinte,* Menina com Boneca *do pintor Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).*

As grandes formas tradicionais

A falta de predisposição por parte de Schumann para se moldar à forma da sonata beethoveniana está bem patente na música e no processo de elaboração das suas três sonatas: levou quase três anos a acabar a n.º 1, cinco a terminar a n.º 2 e dois a n.º 3. Se compararmos isto com a incrível rapidez (poucos dias) com que escreveu as melhores obras de piano anteriormente citadas, compreenderemos por que as suas sonatas não transmitem a mesma sensação de naturalidade, perfeição e espontaneidade que admiramos no *Carnaval,* na *Kreisleriana* e nas *Kinderszenen.* No entanto, isso não implica ausência de música excelente na produção sonatística e, a demonstrá-lo, aí temos, por exemplo, a



Museu do Louvre, Paris / Arquivo Salvat

Schumann escreveu três sonatas de piano; em cima, pode ver-se a capa da n.º 1, em fá sustenido menor. Dedicada a Clara, está assinada por Florestan e Eusebius, pseudónimos usados pelo compositor nos seus artigos de crítica musical. Esta sonata foi composta entre 1833 e 1835.

poética *Ária* da sonata n.º 1, op. 11, ou o maravilhoso tema inicial da sonata n.º 2, op. 22. Porém, nem sempre há equilíbrio entre os diferentes andamentos de cada obra, como é, aliás, evidente na sonata n.º 3 *(Concerto sem Orquestra)*, op. 14, peça esplêndida como prova de talento pianístico, mas estranha como ordenamento formal. Neste sentido, não deixa de ser significativo o fato de, por vezes, se separar um dos seus andamentos — o *quasi variazioni* sobre o *andantino* de Clara Wieck — para ser interpretado isoladamente. A sonata n.º 2 em sol menor é a mais «redonda», mas, contudo, a grande realização deste capítulo é a formidável fantasia em dó maior, op. 17, dedicada a Liszt, a quem se deve a sua composição, visto ter partido deste a encomenda de uma obra para a homenagem a Beethoven, encomenda a que o compositor não atendeu, embora esta viesse a dar origem a mais uma obra do seu catálogo pessoal. A fantasia não é menos «sonata» do que as sonatas, mas, como Schumann não se impôs uma disciplina formal rígida, a música fluiu, indubitavelmente, com maior espontaneidade, arrastando consigo uma dimensão de prazer, de efusão, de convicção que não encontramos nas sonatas. Após o apaixonado e esplendoroso primeiro andamento, cujo tema principal deve figurar em qualquer antologia das mais geniais produções pianísticas, surge um *scherzo* cuja expressão possui a altivez e o brio contagioso característicos dos «companheiros de David». A obra termina surpreendentemente num clima intimista de serena e inefável poesia: um belíssimo tema relacionado com o do primeiro andamento eleva-se e modula, levando a expressão até um clímax extraordinário, num processo que se repete. A fantasia, op. 17, reclama um lugar privilegiado na música de Schumann e do piano romântico. ■

Catálogo da obra instrumental

Piano

Tema sobre o Nome de Abegg com Variações, op. 1 (1830) ● *Papillons*, op. 2 (1829-1831) ● *Seis Estudos de Concerto sobre Caprichos de Paganini* (parte I), op. 3 (1842) ● *Intermezzi*, op. 4 (1832): 1. Lá maior; 2. Mi menor; 3. Lá menor; 4. Dó maior; 5. Dó menor; 6. Si menor ● *Improvisos sobre um Tema de Clara Wieck*, op. 5 (1833, revisto em 1850) ● *Davidsbündlertänze*, op. 6 (1837, revisto em 1850): 1. Sol maior; 2. Si menor; 3. Sol maior; 4. Si menor; 5. Ré maior; 6. Ré menor; 7. Sol menor; 8. Dó menor; 9. Dó maior; 10. Ré menor; 11. Ré maior; 12. Mi maior; 13. Si menor-maior; 14. Mi bemol maior; 15. Si bemol maior; 16. Sol-maior-si menor; 17. Si maior-menor; 18. Dó maior ● Tocata em dó maior, op. 7 (1830) ● *Allegro* em si menor, op. 8 (1831) ● *Carnaval, Scènes mignonnes sur quatre notes*, op. 9 (1834-1835): 1. *Préambule;* 2. *Pierrot;* 3. *Arlequin;* 4. *Valse noble;* 5. *Eusebius;* 6. *Florestan;* 7. *Coquette;* 8. *Réplique Sphinxes;* 9. *Papillons;* 10. *A.S.C.H.-S.C.H.A. (Lettres dansantes);* 11. *Chiarina;* 12. *Chopin;* 13. *Estrella;* 14. *Reconnaissance;* 15. *Pantalon et Colombine;* 16. *Valse Allemande. Intermezzo: Paganini;* 17. *Aveu;* 18. *Promenade;* 19. *Pause;* 20. *Marche des «Davidsbündler» contre les Philistins* ● *Seis Estudos de Concerto sobre Caprichos de Paganini* (parte II), op. 10 (1833) ● Sonata n.º 1, em fá sustenido menor, op. 11 (1833-1835) ● *Phantasiestücke*, op. 12 (1837) ● *Études en forme de variations (12 Études symphoniques)*, op. 13 (1834, revisto em 1852) ● Sonata n.º 3, em fá menor *(Concert sans orchestre)*, op. 14 (1835-1836, revista em 1853) ● *Kinderszenen*, op. 15 (1838): 1. *Von fremden Ländern und Menschen;* 2. *Curiose Geschichte;* 3. *Hasche-Mann;* 4. *Bittendes Kind;* 5. *Glückes genug;* 6. *Wichtige Begebenheit;* 7. *Träumerei;* 8. *Am Camin;* 9. *Ritter vom Steckenferd;* 10. *Fast zu ernst;* 11. *Fürchtenmachen;* 12. *Kind im Einschlummern;* 13. *Der Dichter spricht* ● *Kreisleriana, Phantasien*, op. 16 (1838, revisto em 1850): 1. Ré menor; 2. Si bemol maior; 3. Sol menor; 4. Si bemol maior; 5. Sol menor; 6. Si bemol maior; 7. Dó menor-mi bemol maior; 8. Sol menor ● Fantasia em dó maior, op. 17 (1836) ● *Arabeske* em dó maior, op. 18 (1839) ● *Blumenstück* em ré bemol maior, op. 19 (1839) ● *Humoreske* em si bemol maior, op. 20 (1839) ● *Novelletten*, op. 21 (1838): 1. Fá maior; 2. Ré maior; 3. Ré maior; 4. Ré maior; 5. Ré maior; 6. Lá maior; 7. Mi maior; 8. Fá sustenido menor-ré maior ● Sonata n.º 2, em sol menor, op. 22 (1833-1838) ● *Nachtstücke*, op. 23 (1839): 1. Dó maior; 2. Fá maior; 3. Ré bemol maior; 4. Fá maior ● *Faschingsschwank aus Wien* («O Carnaval de Viena»), op. 26 (1839): 1. *Allegro;* 2. *Romanze;* 3. *Scherzino;* 4. *Intermezzo;* 5. *Finale* ● Três romanças, op. 28 (1839): 1. Si bemol menor: 2. Fá sustenido maior; 3. Si maior ● *Vier Klavierstücke*, op. 32 (1848): 1. *Scherzo;* 2. *Gigue;* 3. *Romanze;* 4. *Fughette* ● *Album für die Jugend* («Álbum para a Juventude») (I e II), op. 68 (1848) ● Quatro fugas, op. 72 (1845): 1. Ré menor; 2. Ré menor; 3. Fá menor; 4. Fá maior ● Quatro marchas, op. 76 (1849): 1. Mi bemol maior; 2. Sol menor; 3. Si bemol maior; 4. Mi bemol maior ● *Waldszenen* («Cenas do Bosque»), op. 82 (1848-1849): 1. *Einstritt;* 2. *Jäger auf der Lauer;* 3. *Einsame Blumen;* 4. *Verrufene Stelle;* 5. *Freundliche Landschaft;* 6. *Herberge;* 7. *Vogel als Prophet;* 8. *Jagdlied;* 9. *Abschied* ● *Bunte Blätter*, op. 99 (publ. em 1852) ● *Phantasiestücke*, op. 111 (1851): 1. Dó menor; 2. Lá bemol maior; 3. Dó menor ● *Drei Klavier-Sonaten für die Jugend*, op. 118 (1853): 1. Sol maior; 2. Ré maior; 3. Dó maior ● *Albumblätter*, op. 124 (1832-1845): 1. *Impromptu;* 2. *Leides Ahnung;* 3. *Scherzino;* 4. *Walzer;* 5. *Phantasietanz;* 6. *Wiegenliedchen;* 7. *Ländler;* 8. *Leid ohne Ende;* 9. *Impromptu;* 10. *Walzer;* 11. *Romanze;* 12. *Burla;* 13. *Larghetto;* 14. *Vision;* 15. *Walzer;* 16. *Schlummerlied;* 17. *Elfe;* 18. *Botschaft;* 19. *Phantasiestück;* 20. *Canon* ● *Sieben Klavierstücke in Fughettenform*, op. 126 (1853) ● *Gesänge der Frühe*, op. 133 (1853), 3 números ● *Canon An Alexis* em lá bemol maior ● *Scherzo und Presto passionato* (publ. em 1866) ● Tema em mi bemol maior (1854).

Piano a quatro mãos ou dois pianos

Andante e variações em si bemol maior, op. 46 (1843) ● *Bilder aus Osten*, 6 improvisos, op. 66 (1848) ● *Zwölf vierhändige Klavierstücke fur kleine und grosse Kinder*, op. 85 (1849) ● *Ball-Szenen*, op. 109 (1851) ● *Kinderball. Sechs leichte Tanzstücke*, op. 130 (1853).

Piano de pedal

Studien für den Pedal-Flügel (6 peças), op. 56 (1845) ● *Skizzen für den Pedal-Flügel* (6 peças), op. 58 (1845).

Órgão

6 Fugas sobre o nome de Bach, op. 60 (1845): 1. Si bemol maior; 2. Si bemol maior; 3. Sol menor; 4. Si bemol maior; 5. Fá maior; 6. Si bemol maior.

Perfil biográfico

Capítulo 29

Liszt, o todo-poderoso de Weimar

Quando Ferenc Liszt (ou Franz Liszt, na versão «europeizada» do nome) nasceu em 1811, Haydn tinha morrido havia apenas dois anos. Beethoven e Schubert não só viviam ainda como tinham à sua frente três lustros de existência, durante os quais iam realizar a melhor parte da sua obra. Quando Liszt morreu, em 1886, compositores como Mahler, Debussy e Richard Strauss anunciavam, com as suas primeiras obras, um clima estético diferente e já tinham nascido os que iam produzir uma música nova para um século novo: Schönberg, Stravinsky, Ravel, Falla... Isto quer dizer que a vida e obra de Franz Liszt cobre por completo esse período fundamental — pela sua riqueza e transcendência — da história da música que é o romantismo. E mais: Liszt viajou por toda a Europa, dando concertos e vendo como se interpretavam as suas obras; foi professor de várias gerações de pianistas e compositores; conviveu com todos os criadores mais importantes da sua época; freqüentou os ambientes aristocráticos, políticos, religosos, mundanos... e deixou-se amar pelo povo simples. Em resumo, pode dizer-se que aquele colosso veemente e lúcido, generoso e inteligente, influente e poderoso, que foi Franz Liszt, não ficou alheio a nenhum aspecto da música e da arte novecentista. A sua biografia é, pois, o compêndio mais apaixonante de toda uma época.

De menino-prodígio a jovem idolatrado

Franz Liszt veio ao mundo em Raiding (Hungria), na noite de 21 para 22 de outubro de 1811. Sua mãe, Anna Lager, era austríaca, seu pai, Adam Liszt (1776-1827), era intendente do príncipe Nikolaus Esterházy e, nessa qualidade, tinha convivido muito com Haydn, o músico ligado àquele família nobre. O pequeno Franz (a quem chamavam «Putzi») deu provas precoces de um talento naturalmente voltado para a música e, felizmente, seus pais não pouparam esforços para que essas inclinações se desenvolvessem. Assim, em 1821, os Liszt mudaram-se para Viena a fim de que Franz, apenas com 9 anos, tivesse lições com os professores famosos. Depois de ouvir o pequeno, o pianista Karl Czerny não levantou qualquer objeção em aceitá-lo como discípulo e conta-se que disse: «Não ouvia um talento igual desde Schubert... Pode chegar a ser melhor pianista do que nós.» Por sua vez, o célebre Antonio Salieri, fundador e diretor do Conservatório vienense desde 1817, acedeu também a dar aulas de harmonia e composição àquele rapaz superiormente dotado. Cerca de dois anos depois da sua chegada a Viena, Liszt fez a sua apresentação pública nesta cidade como pianista, improvisando sobre um tema do *allegretto* da 7.ª sinfonia de Beethoven e a *Zelmira*, de Rossini, e interpretando o concerto em mi menor de Hummel e uma composição própria. Mas uma idéia obcecava o jovem artista: conhecer o músico por ele mais admirado e venerado — Beethoven. Não era fácil, mas Czerny e Schindler, certos do valor de «Putzi» como músico, ofereceram-se para agir como intermediários junto do genial compositor; foi assim que, um belo dia, Franz Liszt se apresentou, pela mão de ambos, na residência de Viena de Beethoven. O autor da *Pastoral* mostrou-se exigente e mandou Franz tocar a fuga em dó menor do *Cravo bem Temperado*, de Bach; talvez porque o pequeno se tivesse saído bem, convidou-o a tocar outra coisa e Liszt ofereceu-lhe o primeiro andamento do concerto de piano em dó menor do próprio Beethoven. E parece que tudo terminou aí, pois o

À esquerda, casa onde nasceu Franz Liszt, em 22 de outubro de 1811 (acima representado quando ainda muito jovem). O menino cedo manifestou sinais do seu grande talento musical. Apercebendo-se disso, seu pai não poupou esforços para que a formação dele fosse a mais completa possível.

Em 13 de abril de 1823, contava então Liszt apenas 11 anos, sucedeu o primeiro acontecimento importante da sua carreira musical. Ao terminar o concerto que deu na Redoutensaal, Beethoven, que se encontrava entre o público, subiu ao palco e beijou o rapaz na fronte, perante os olhares complacentes do público.

mestre de Bonn era pouco dado a tecer elogios. Contudo, a despedida não foi um adeus definitivo. No dia seguinte, Beethoven compareceu, inesperadamente, na Redoutensaal para, misturado com o público, assistir a um recital de Liszt. Foi uma data histórica para o pequeno músico: 13 de abril de 1823. No fim do concerto, Beethoven aproximou-se do palco e beijou o rapaz na fronte; para este, o acontecimento seria, durante muitos anos, o fato mais importante a recordar.

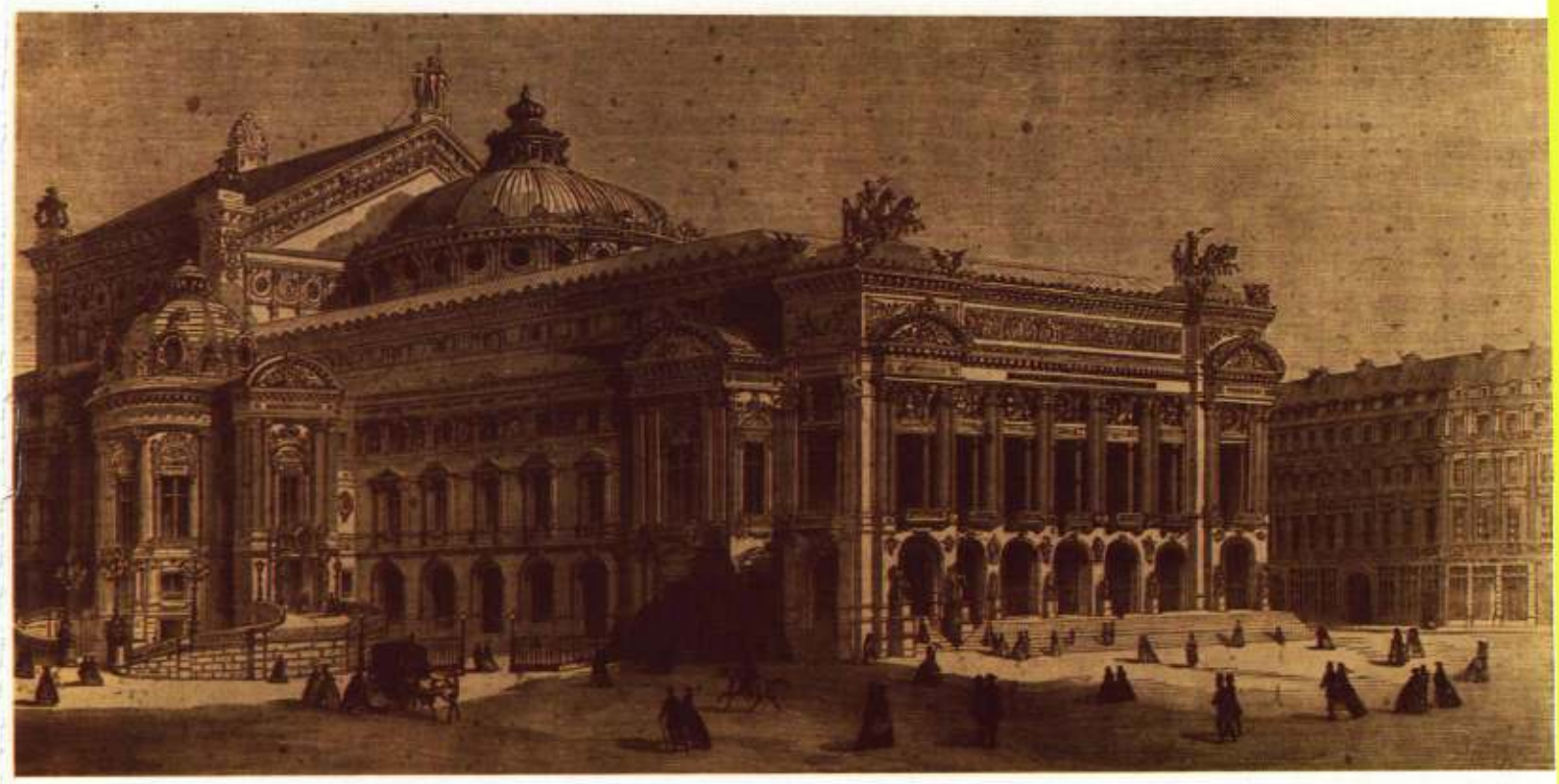
Os Liszt pensaram logo em Paris. A criança fazia progressos extraordinários e devia tentar-se tudo. Mudaram-se para a capital francesa em dezembro de 1823, sem suspeitarem de que ali teria Franz o primeiro contratempo amargo da sua carreira. O célebre compositor florentino Luigi Cherubini, então diretor do Conservatório parisiense, inquieto pelo talento do «menino-prodígio», recusou-lhe o ingresso naquele estabelecimento, invocando uma cláusula regulamentar que impedia a presença de estrangeiros nas aulas. Foi uma tremenda decepção para os Liszt. Logo que se recompuseram, procuraram encontrar uma maneira de o rapaz estabelecer contatos com o ambiente musical de Paris. Durante algum tempo, teve lições com Anton Reicha. Por sua vez, Ferdinand Paer, dando provas mais de boa-vontade do que de sensatez, conseguiu que Franz fosse incumbido da composição... de uma ópera! Liszt não se atemorizou e, em 1825, foi apresentada em Paris *Dom Sancho ou O Castelo do Amor*.

Em 1825, Liszt fez uma digressão artística pela Inglaterra e, no ano seguinte, pela França e Suíça. No entanto, a tensão dos concertos, das viagens e de uma vida social ativa afetaram a sua saúde e estado de espírito: no princípio de 1827, Franz sentiu-se doente; atravessou uma crise religiosa com arrebatamentos pseudomísticos, que o levaram a falar em entrar para um convento, perante o horror do pai. Finalmente, decidiram que passasse uma temporada de repouso em Boulogne-sur-Mer, interrompida inesperadamente pela morte de Adam Liszt. Franz regressou a Paris, instalando-se com a mãe num pequeno apartamento. Aos 17 anos, teve de enfrentar a vida com os seus próprios meios. Foi também nesta época que iniciou as leituras metódicas que, pouco a pouco, o iriam familiarizando com a Bíblia, Homero, Kant, Pascal, Hugo, Montaigne, Voltaire, Lamennais, etc.

O primeiro amor

E chegou o despertar amoroso, o início de um capítulo rico e acidentado da sua biografia: Liszt conheceu Caroline de Saint-Cricq, filha de um político francês, e apaixonaram-se um pelo outro. Depressa sofreram uma desilusão, pois a família de Caroline tinha decidido casá-la com um nobre. O enlace realizou-se em 1828 e provocou em Liszt uma crise tão profunda que, entre 1829 e 1830, passou mais de um ano num estado de prostração absoluta, chegando até a ler num jornal um artigo que dava a notícia da sua morte. Quando recuperou, o seu reaparecimento foi triunfal.

Em dezembro de 1830, Liszt visitou Hector Berlioz na sua residência parisiense; o mestre francês dedicava-se então a musicar o *Fausto*, de Goethe, e deu a conhecer ao jovem colega essa obra fundamental, que tão profundamente o iria marcar. Mas passemos a outra data decisiva na biografia de Liszt: em 9 de março de 1832, Franz Liszt assistiu na Ópera de Paris à apresentação do virtuoso do violino Niccoló Paganini. O concerto foi, para ele, uma revelação de grande



Coleção Blandine Ollivier, Paris / Éditions Gallimard

À esquerda, retrato da condessa Marie d'Agoult (1805-1876), aristocrata e escritora solidária com a causa de Saint-Simon, que viveu um longo romance com Liszt.

Em 9 de março de 1832, Liszt assistiu a um concerto de Paganini na Ópera de Paris (em cima). A técnica do grande virtuose do violino impressionou-o vivamente.

importância, levando-o a tomar a firme decisão de trabalhar intensamente para conseguir no piano uma perfeição comparável à que o diabólico italiano alcançara no violino. Felizmente, nesse ano Liszt iria conhecer outra forma de abordar a música, motivada não pela deslumbrante exibição exterior do domínio de um instrumento, mas sim pela profundidade e grandeza interior. O fato ocorreu na Sala Pleyel, onde um jovem compositor e pianista polonês chamado Chopin lhe mostrou, num recital, os maravilhosos mundos íntimos que se podiam recriar no teclado de um piano. Os dois colossos do piano romântico, que foram Chopin e Liszt, estabeleceram uma relação feita mais de admiração e respeito do que de verdadeira amizade.

O grande romance com a condessa d'Agoult

Nessa altura já Liszt era, tanto no plano musical como no social, uma personalidade dos salões parisienses. Comecemos por fazer referência a um breve idílio com a condessa Adèle de Laprunarède, antes de mencionar o encontro fundamental que ocorreria pouco depois, em 1833, durante uma reunião muito seleta, na qual estiveram presentes, entre outros, Liszt, Chopin, Meyerbeer, Delacroix, Heine... Franz Liszt foi apresentado à condessa Marie d'Agoult, dama muito conhecida nos ambientes aristocráticos da capital francesa. De novo se deixou prender pelo amor. Marie era casada e seis anos mais velha do que Liszt, mas nem estas circunstâncias nem o bom nome impediram a irresistível atração que sobre ela exercia o jovem músico. No meio de grande escândalo, Liszt e a condessa uniram-se e refugiaram-se num lugar isolado para aí desfrutarem o seu amor, longe das tensões do meio a que pertenciam; instalaram-se numa casa nos arredores de Genebra, na Suíça. Durante quase dois anos, Liszt amou e trabalhou intensamente. Apenas sentiu a falta do clamor dos concertos (pouco tempo antes, voltara a tocar em Londres e dera a conhecer obras de Beethoven em Paris). Naquele retiro feliz, Liszt começou a ser um compositor importante. Datam desse período os três cadernos *Álbum de Um Viajante*, os começos

das *Harmonias Poéticas e Religiosas* e o início do primeiro volume dos *Anos de Peregrinação,* obviamente dedicado a evocar paisagens suíças; todas estas obras se destinam ao piano. Em dezembro de 1835, Marie deu à luz Blandine. Em Paris começava a aceitar-se a união de Liszt e da condessa como algo irreversível e natural. Havia que fazer notar isso aos interessados, mas, acima de tudo, era necessário que Liszt soubesse que um pianista vienense chamado Sigismond Thalberg ameaçava ensombrar, com os seus triunfos, a recordação dos seus memoráveis concertos. A escritora George Sand, que mais tarde teve uma ligação sentimental com Chopin, deslocou-se à residência dos Liszt em Genebra, e a sua visita não foi inútil, uma vez que, pouco tempo depois, Liszt e a condessa regressaram à capital francesa. Em 1837 realizou-se na grande sala da Ópera um singular concerto-desafio protagonizado por Liszt e Thalberg, sessão triunfal para ambos, que pôs um ponto final nos ciúmes pueris entre artistas tão diferentes. Nesse mesmo ano, Liszt travou amizade com Lamartine e recebeu duas partituras enviadas por um compositor e pianista renano chamado Schumann: o *Carnaval* e as *Peças Fantásticas*. Sensível como poucos artistas da história da música aos trabalhos que se produziam à sua volta e capaz de os valorizar com justiça, Liszt ficou entusiasmado com as obras de Schumann e publicou um artigo muito elogioso sobre aquele autor, que desde então iria defender fora (e dentro) da Alemanha. No dia de Natal de 1837, Liszt e Marie tiveram o seu segundo filho, outra menina: Cosima, que viria a ser uma mulher notável.

Em 1838, Liszt foi para Itália, onde permaneceu até finais de 1839. Na Itália, e sobretudo em Milão, imperava então o bel canto. *Assim, não é de estranhar que o primeiro concerto do compositor húngaro em La Scala de Milão (embaixo), durante o qual interpretou sonatas de Beethoven, não despertasse o entusiasmo do público.*

Museu Teatral de La Scala, Milão / Scala

Em 1838, Liszt decidiu «conquistar» a Itália. Apresentou-se, portanto, como pianista em La Scala de Milão. Na Itália, mas sobretudo em Milão, e ainda mais em La Scala, o público estava, naturalmente, voltado para o *bel canto* e não teriam faltado brados de entusiasmo se Liszt tivesse interpretado fantasias e paráfrases sobre temas de Bellini, Donizetti ou Rossini. Mas não foi isso que aconteceu: tocou sonatas de Beethoven. O fato merece ser sublinhado por vários motivos: Liszt preferia a grande música às exibições superficiais de virtuosismo; Liszt proclamava a sua fé naquele compositor alemão, cujo talento ainda não era devidamente reconhecido pelo grande público, onze anos após sua morte; Liszt começava a impor então o que hoje se continua a considerar uma prova de bom gosto e compromisso artístico por parte dos intérpretes, isto é, a programação de recitais monográficos consagrados à divulgação dos grandes criadores.

A estada na Itália

Por esta altura, Liszt demonstrou em Viena que não se esquecera da sua Hungria natal e organizou concertos destinados a angariar fundos para os seus compatriotas vitimados pela cheia do Danúbio. Mas a atração pela Itália e pela sua cultura tinham-no prendido e, em 1839, decidiu instalar-se em Roma com a sua inseparável Marie. Ali viveram dez meses, embebendo-se da arte italiana e recebendo com alvoroço o nascimento de um varão, Daniel, terceiro fruto da sua união. No fim desse ano, fez uma viagem a Paris, onde verificou que a sua recordação permanecia bem viva. O ano de 1840 começou com a visita triunfal ao seu país, onde deu concertos em Pest, coroados de enorme êxito. Seguir-se-iam outros em Praga, Dresden, Leipzig, Hamburgo, Frankfurt, Baden, Bruxelas, Londres, Paris ... com um contratempo importante e um encontro pessoal não menos significativo. O contratempo foi o insucesso inesperado que sofreu em Leipzig, onde não foram apreciadas as suas transcrições para piano (que hoje nos parecem extraordinárias) das sinfonias de Beethoven, ainda que, para o compensar da desilusão, ali estivessem Mendelssohn e Schumann, mostrando-lhe o seu afeto e admiração. Um encontro pessoal foi o que teve com Wagner em Paris, o qual se caracterizou por um distanciamento que não fazia prever a estreita amizade que, uns anos mais tarde, os iria unir.

Em 1841, Liszt prosseguiu as suas digressões triunfais pela Escócia, Bélgica, Inglaterra e Dinamarca e deu, em Berlim, ciclos de concertos que constituiriam o princípio de uma vinculação à Alemanha que se consolidaria no ano seguinte, durante o qual foi nomeado doutor *honoris causa* em Königsberg e *kappelmeister* (diretor musical) da cidade de Weimar. Nesse mesmo ano (1842), deve salientar-se uma importante série de concertos na Rússia e uma nova e fugaz aventura amorosa, desta vez com Charlotte Hagn.

O todo-poderoso de Weimar

A fase de Weimar abarca quinze anos da vida de Liszt: de 1843 a 1858, um período de grande significado na sua vida pessoal e artística. Referiremos fatos concretos nos parágrafos seguintes, mas convém fazer um parênteses para avaliar devidamente o trabalho que, como

Liszt teve três filhos da sua união com Maria d'Agoult: Blandine, Cosima e Daniel, nascidos entre 1835 e 1839. Em cima, pastel de Amélie de Lacépède (coleção Blandine Ollivier, Paris). As constantes aventuras amorosas de Franz Liszt — entre outras, com Charlotte de Hagn (embaixo) e Lola Montes (à direita) — foram uma das causas da sua ruptura com Marie d'Agoult, em 1844.

Franz Liszt, que vemos na página anterior, num retrato do pintor Charles Lehmann (Museu Carnavalet, Paris), teve uma vida intensa e agitada, quase errante, devido, por um lado, às suas constantes viagens e, por outro, às suas diversas aventuras amorosas.

M. Wiesenthal

Em 1842, Liszt foi nomeado diretor musical de Weimar, cidade onde desenvolveu uma intensa atividade musical. Ao mesmo tempo, prosseguiu a sua brilhante carreira de virtuose, dando concertos em toda a Europa. À direita, fotografia da casa de Liszt em Weimar.

compositor e organizador, desenvolveu durante esses anos. Datam desta época composições de tanto relevo como a *Missa de Gran*, doze poemas sinfônicos, as sinfonias *Fausto* e *Dante*, o concerto n.º 1, em mi bemol maior (isto é, a base do seu catálogo orquestral), bem como partituras pianísticas tão admiráveis como o segundo volume de *Os Anos de Peregrinação*, as *Baladas*, os *Estudos de Paganini*, os *Estudos de Execução Transcendental*, as *Consolações*, a sonata em si menor... Mesmo assim, a sua qualidade de responsável absoluto pela vida musical de Weimar revelou-se muito fecunda. Foi Liszt quem praticamente criou a figura moderna do diretor de orquestra entendido como «intérprete» pessoal, organizador de famosíssimos espetáculos de ópera e concertos. Os seus programas incluíram obras do passado próximo (Schubert, Beethoven), as mais significativas do presente (Schumann, Berlioz, Wagner) e não poucas produções de autores que deveram a Liszt o primeiro e decisivo impulso. Como pôde a mesma pessoa desenvolver tão intenso trabalho?

A princesa Sayn-Wittgenstein

No mesmo ano em que tomou posse do seu cargo em Weimar, Liszt realizou digressões de concertos pela Alemanha, Rússia e Polônia. Em todo o lado, o ídolo era assediado por uma corte de admiradoras e, à medida que a relação afetiva entre Liszt e a condessa ia esfriando, o músico ia-se tornando cada vez mais sensível a esse incensamento. Em 1844, o seu encontro com a célebre bailarina Lola Montes foi mais uma acha na fogueira... A ruptura acabou por se dar. Durante uma nova digressão pela França, em 1845, registrou-se um fugaz reencontro de Franz Liszt com a que fora o seu primeiro amor — Caroline. Foi também esse o ano da sua viagem a Espanha e a Portugal e da inauguração em Bonn de um monumento a Ludwig van Beethoven,

Bilderarchiv Preussischer Kulturbesitz

À direita, gravura que representa Franz Liszt tocando na Academia de Canto de Berlim, cidade onde o compositor obteve um êxito sem precedentes no ano de 1842. Nessa época, Liszt já gozava de fama internacional e as suas digressões eram sempre triunfais.

Museu Carnavalet, Paris / Arquivo Salvat

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Em 1847, Liszt conheceu a princesa Sayn-Wittgenstein (em cima), que não tardou a converter-se no novo amor do compositor.

Embaixo, Franz Liszt ao piano, rodeado, da esquerda para a direita, por Kriehuber, autor do quadro, e pelos músicos Berlioz, Czerny e Ernst.

monumento para cuja construção Liszt contribuíra em boa parte. Durante os solenes atos comemorativos, Liszt dirigiu *Fidélio* e uma *cantata* da sua autoria, escrita para o efeito. Entretanto, a despeitada condessa d'Agoult — Daniel Stern para o mundo literário — consumara a sua pequena vingança sob a forma de um romance *(Nélida)*, no qual o galã é apresentado de uma maneira pouco favorável... Mas Liszt tinha demasiado trabalho para se preocupar com alusões veladas. Em 1846 deixou Weimar para dar concertos na Áustria, Hungria e Rússia. Precisamente em Kiev encontrou o melhor remédio contra os «males de amor» que a ruptura com Marie poderia ter provocado nele: outro amor. Desta vez tratava-se de Carolyne Ivanovska, casada com o príncipe Sayn-Wittgenstein, escritora e filósofa especializada em questões teológicas. A princesa não era demasiado atraente fisicamente, mas nem isso nem as suas sisudas elucubrações teóricas, nem sequer o seu hábito tão pouco feminino de fumar enormes charutos, impediram a paixão de um Liszt já veterano nessas lides aos 36 anos de idade. Franz e Carolyne decidiram a mudança dela para Weimar, viagem que implicava vencerem numerosas dificuldades, entre elas as resultantes dos acontecimentos políticos de 1848. O episódio amoroso dos novos amantes iria ter um destino muito complexo.

A amizade com Wagner

A relação artística entre Liszt e Wagner intensificou-se nos anos seguintes (1849-1850), graças à fé decidida de cada um deles na categoria musical do outro,

Archiv für Kunst und Geschichte

que, da parte de Liszt, se traduziu em atos tão eloqüentes com a apresentação de *Tannhäuser* e *Lohengrin* no teatro de Weimar. Hector Berlioz foi outro dos beneficiados, pela defesa enérgica que Liszt fazia da «música do futuro»; em 1852, depois de Paris ter rejeitado *Benvenuto Cellini*, Franz Liszt fez triunfar essa ópera nos seus domínios. «Só em ti tenho fé», escreveu Berlioz, pedindo desculpa por não poder deslocar-se a Weimar para assistir à representação. As atenções que Liszt dispensava a Wagner não foram bem aceitas por Schumann e sobretudo por sua mulher, Clara. Porém, o casal não tinha razão de queixa: Liszt montou em Weimar *Manfredo, Genoveva* e as *Cenas do Fausto*, ou seja, as três composições de Shumann com projeção cênica e, por outro lado, em 1853, dedicou a sua esplêndida sonata em si menor ao músico alemão. Nesse mesmo ano, Liszt encontrou-se em Paris com os seus três filhos e, no decurso dessa visita, apresentou Cosima àquele que, uns anos depois, seria seu marido — Richard Wagner.

Em 1854, Liszt concluiu a sua sinfonia *Fausto* (embora mais tarde a revisse), dedicando a partitura a Berlioz como prova de reconhecimento para com aquele que lhe dera a conhecer o *Fausto* uns anos atrás. No ano seguinte, o músico francês visitou Weimar e dirigiu a orquestra durante a primeira audição do concerto em mi bemol de piano e orquestra, de Liszt, em que o autor atuou como solista. Em 1856 terminou a sua ambiciosa sinfonia *Dante*, que dedicou a Wagner. Em agosto do mesmo ano voltou ao seu país natal para ser clamorosamente recebido na capital húngara, por ocasião da estréia solene da sua *Missa de Gran* na catedral; depois ficou residindo durante uns dias no convento dos franciscanos em Pest. O ano seguinte foi assinalado, a nível familiar, pelo casmento das duas filhas que teve de Marie Flavigny, condessa d'Agoult. Primeiro, casou-se Cosima — ainda muito jovem — com o prestigiado pianista e diretor de orquestra Hans von Bülow; Liszt esteve presente. Pouco depois, Blandine contraiu matrimônio com Émile Olivier, advogado que chegaria a primeiro-ministro da França; a este casamento assistiu a condessa. No campo artístico, o ano de 1857 marcou o início dos desentendimentos com Weimar, os quais culminariam na temporada seguinte, quando, em 15 de dezembro de 1838, o público reagiu negativamente a uma representação da ópera de Cornelius *O Barbeiro de Bagdad*, o que levou Liszt a apresentar a sua demissão do cargo de diretor musical. Quanto ao resto, os seus amores com a princesa Sayn-Wittgenstein prosseguiam com altos e baixos, na expectativa da anulação do casamento dela, requerida dez anos atrás. Entretanto, a relação de amizade com Richard Wagner estreitou-se.

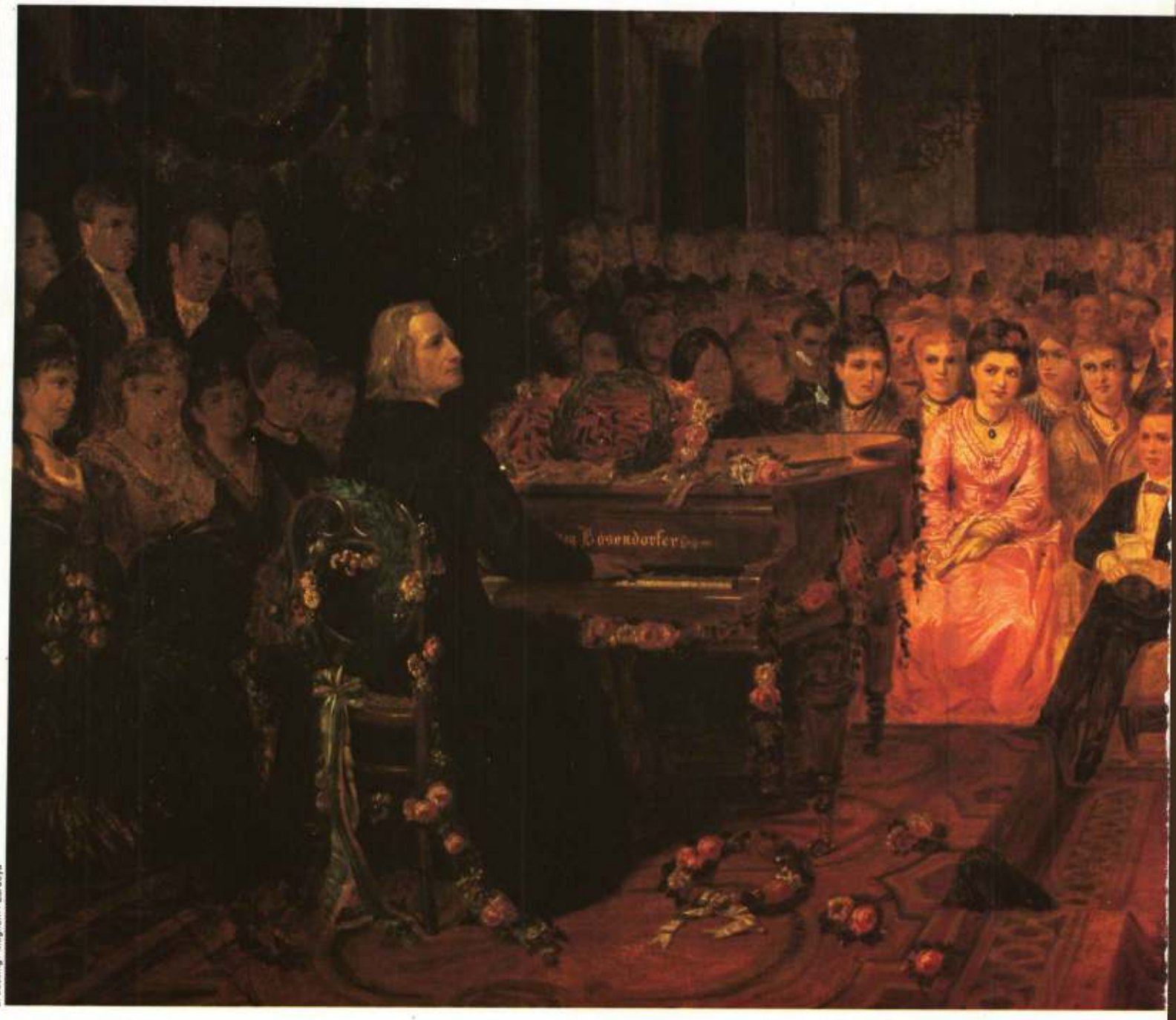
Em 1865, com 54 anos de idade, Liszt recebeu ordens religiosas menores. Essa decisão surpreendeu toda a gente e deu origem a inúmeros comentários, sobretudo tendo em conta que, devido à morte, no ano anterior, do marido da sua amante, a princesa Carolyne, poderia ter casado com ela.

Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

As tentativas de casamento

A romântica história do seu amor por Carolyne Sayn-Wittgenstein parecia que ia conduzir à ansiada regularização matrimonial, uma vez que o seu divórcio se concretizou em 1860... Mas as intrigas da cúria romana impediram o enlace eclesiástico dos amantes.

Em 1861 voltou a Paris, onde conviveu outra vez com Wagner, Rossini e Berlioz e estabeleceu uma nova amizade em casa de Gounod, onde Charles Baudelaire lhe foi apresentado. Nesse ano, uma vez mais teve notícias positivas sobre os seus problemas sentimentais: os obstáculos ao casamento pareciam ter sido definitivamente ultrapassados, pelo que se chegou a fixar a data do mesmo: Carolyne e Franz unir-se-iam em Roma, a 22 de outubro de 1861, precisamente no dia em que o músico fazia 50 anos. Mas a união, que já durava havia treze anos, acabou por não se consagrar. As intrigas do príncipe Sayn-Wittgenstein junto da cúria romana surtiram de novo efeito; assim, na véspera da cerimônia, apresentou-se em casa de Carolyne um mensageiro que informou que o papa desejava que o caso fosse revisto novamente. Entre desesperado e resignado, Liszt instalou-se em Roma numa residência separada da amada, a quem visitava todas as tardes. Entregaram-se ambos por inteiro ao trabalho: ela, aos seus extensos estudos filosófico-teológicos; ele, à composição de um grande oratório sobre a lenda de Santa Isabel da Hungria. De modesto apartamento romano, Liszt mudou-se para o claustro da Virgem do Rosário, em Monte Mário, onde em 1863 recebeu a visita do papa Pio IX, para quem tocou e com o qual conversou longamente sobre os problemas da música religiosa: datam dessa época as obras pianísticas de Liszt sobre S. Francisco de Assis e S. Francisco de Paula, bem como a bênção papal *Urbi et orbi*.

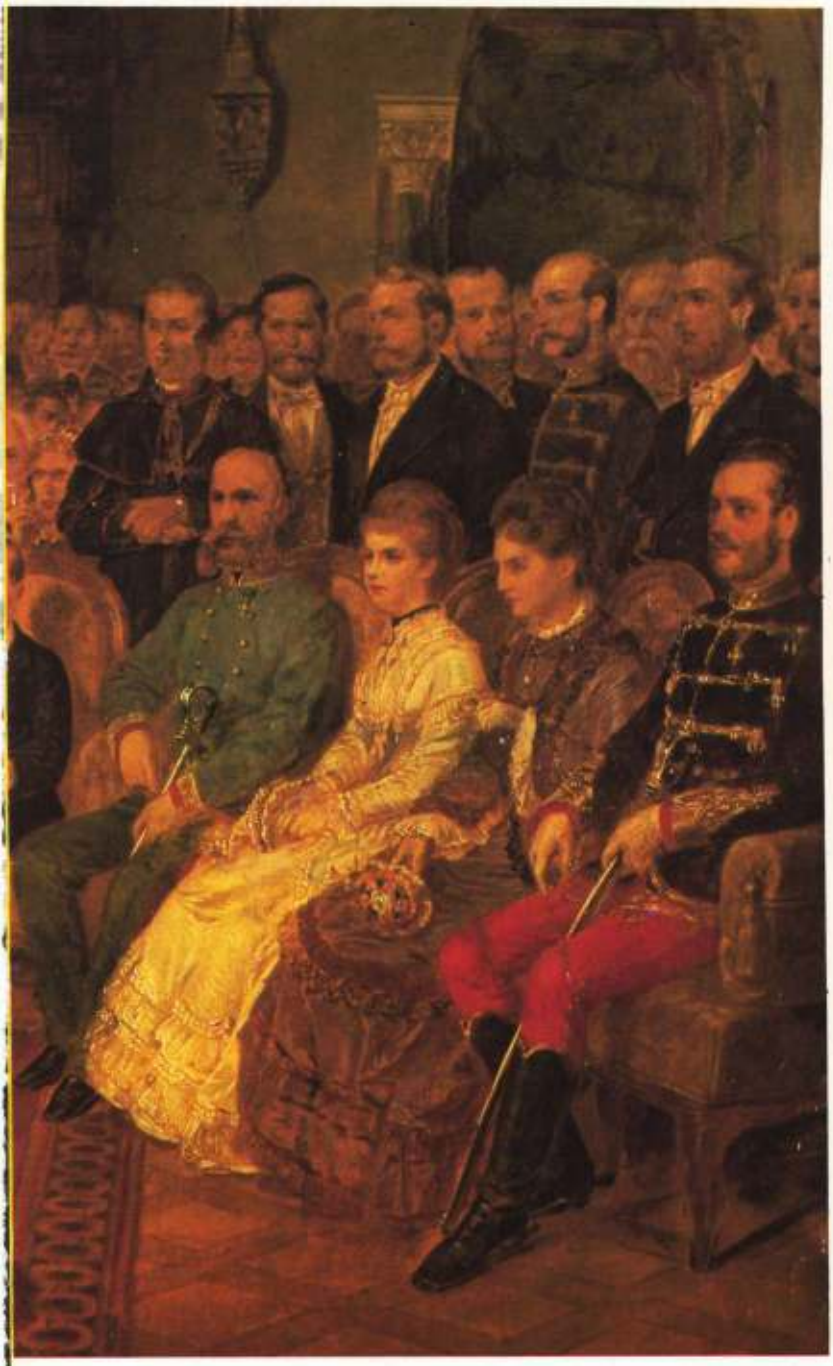


E. Lessing / Magnum / Zardoya

No ano de 1864 morreu o marido de Carolyne, o príncipe Sayn-Wettgenstein. Teoricamente, não havia já nenhum impedimento para a união de Franz e da viúva do nobre russo. Mas, abalando a opinião pública européia, Franz Liszt divulgou a sua definitiva e irrevogável decisão de tomar ordens religiosas menores! Como é de supor, houve reações para todos os gostos, desde os comentários cáusticos de Marie d'Agoult aos irônicos de Rossini («Então Liszt compunha missas para se ir habituando a dizê-las!»); desde os que viam na decisão de Liszt a única maneira possível de escapar a uma relação de que desde há tempos estava cansado aos daqueles que eram da opinião de que a princesa se recusava agora a casar por considerar os sucessivos impedimentos como avisos do destino... Fosse como fosse, o que é certo é que, a partir de 28 de abril de 1865, o idolatrado gênio mundial, o antigo jovem pianista assediado pelas mulheres, se convertia no respeitável abade Liszt.

O abade Liszt

Na comemoração do XXV aniversário da fundação do Conservatório de Pest, em 15 de agosto de 1865, Liszt fez o seu primeiro aparecimento público importante, desde que fora investido de ordens religiosas, na estréia solene e gloriosa do seu oratório *A Lenda de Santa Isabel*, dirigido por ele próprio. Dirigiu depois a sinfonia *Dante*. Reapareceu igualmente, a breve trecho, como pianista na sua terra natal, onde deu a conhecer as suas duas *Lendas*. O comportamento dos seus conterrâneos foi impressionante: uma certa tarde, Liszt teve de abrir uma janela que dava para a varanda da residência, aproximar dela o piano e tocar algumas das rapsódias húngaras para milhares de pessoas que o aclamavam. O ambiente foi-lhe menos favorável em Paris, em cuja Igreja de Santo Eustáquio Liszt dirigiu, em 1866, uma má interpretação da sua *Missa de Gran*, que foi um malogro total, apesar dos esforços de Saint-Saëns para que o seu admirado mestre saísse



Em 1867 foi coroado rei da Hungria o imperador da Áustria Francisco José I. Durante a cerimónia foi interpretada a Missa Húngara da Coroação, *escrita por Liszt para o efeito. À esquerda: o músico tocando perante o imperador.*

As relações entre Franz Liszt e sua filha Cosima (em cima) esfriaram devido ao escândalo por ela causado, ao abandonar o marido, Hans von Bülow, para se unir a Richard Wagner, vinte e cinco anos mais velho do que ela e amigo de seu pai.

airosamente daquela visita à capital francesa; mas, o que mais magoou o músico não foi a reação do público, mas a atitude ingrata do seu protegido e amigo Hector Berlioz, que chegou a escrever: «Esta missa é a negação da arte.» Contudo, outro golpe viria afetá-lo ainda mais: por aquela altura veio a público a notícia escandalosa, porém verdadeira, de que Wagner e Cosima Liszt, então senhora de von Bülow, tinham ficado noivos em segredo algum tempo antes e estavam dispostos a unir-se fosse em que circunstâncias fosse.

O atribulado abade foi visitar Wagner em Tribschen em outubro de 1867, mas em vão; Wagner não só era uma personalidade difícil de abordar, como dispunha de armas poderosíssimas para se defender de um músico inteligente como era, sem dúvida, o pai de sua amada: tocou para Liszt algumas partes da sua nova ópera, *Os Mestres Cantores,* e aquele sentiu-se desarmado perante o criador de tão grandes belezas musicais. Interrogado sobre o resultado da sua visita, Liszt limitou-se a dizer, misteriosamente: «Acabo de ver Napoleão em Santa Helena.» Antes deste encontro com Wagner, Liszt havia-se deslocado à capital húngara por ocasião da coroação solene do imperador Francisco José e de sua mulher Isabel. Para esta cerimônia fora-lhe encomendada a composição de uma grande missa que hoje conhecemos pelo nome de *Missa Húngara da Coroação.* Em princípio, o acontecimento musical iria ter um definido caráter húngaro: Liszt, como autor e diretor, e o seu amigo Remenyi (com quem formara um duo nos anos 30), como violino solista, no destacado papel de *Benedictus.* Mas a corte impediu-o, impondo intérpretes vienenses e nem sequer o convidando a dirigir os ensaios. O autor escutou a sua missa confundido com o público, mas nem ele nem os organizadores do ato podiam prever a reação popular que se deu quando, ao acabar a missa e antes que a cerimônia terminasse, Liszt abandonou a

Igreja de São Matias. Vale a pena transcrever a descrição feita por uma testemunha, Kornel Abranyi: «Centenas de milhares de pessoas estavam alinhadas nas ruas, ladeadas por tribunas [...] Toda a gente esperava ouvir os canhões do monte Gellert a anunciar que o cortejo real tinha saído. Mas esse sinal foi precedido por ovações estrondosas que alastraram por todo o caminho. As pessoas pensaram que o cortejo se aproximava, mas deviam-se apenas à figura digna do grande mestre, com a sua túnica negra, de cabeça descoberta e a bela cabeleira esvoaçando ao vento, caminhando entre as duas filas da multidão e inclinando-se constantemente perante essas aclamações espontâneas e inesperadas das massas, que o surpreenderam tão profundamente quanto o perturbaram.

A turbulenta relação de Cosima e Wagner parecia envelhecer o músico, que, já um pouco decaído, sentiu uma grande satisfação por ainda ser lembrado em Weimar. Com efeito, em 1869 foi convidado a dar uns cursos na cidade alemã cuja vida musical dirigira outrora, cursos que alternaria com os organizados, a partir de 1870, na Academia Real da Música da Hungria. A sua relação afetivo-intelectual com a princesa Carolyne mantinha-se no plano epistolar. Ela parecia fundamentalmente preocupada pelo fato de Liszt ter permitido que o cetro da primazia musical lhe fosse arrancado por aquele que estava prestes a converter-se em seu genro. Aliás, isso não tardou a acontecer: em 15 de agosto de 1870, Cosima Liszt e Richard Wagner contraíram casamento. Liszt, que cortara as relações com eles, não assistiu a esse casamento, humilhante para von Bülow.

A idade — mais do que a sua condição de abade, para dizer a verdade — ia mudando a vontade e a maneira de viver do músico, mas havia algumas constantes que continuaram a conferir unidade à sua apaixonante biografia. Entre elas, o ininterrupto assédio feminino: Olga Janina e, em menor escala, a baronesa Meyendorff deram que falar nesses primeiros anos da década de setenta.

A reconciliação com Wagner

Mas voltemos aos Wagner: o grande Richard conseguira que Luís II da Baviera mandasse construir em Bayreuth um teatro à altura dos dramas líricos wagnerianos. Em 1872, por ocasião do lançamento da primeira pedra, Wagner escreveu ao sogro, que, já cicatrizada a suposta ferida com o decurso do tempo, desejava na realidade um motivo para se reconciliar, que não tardou a surgir: em setembro encontraram-se e Wagner mostrou a Liszt os primeiros esboços de *Parsifal*. No ano seguinte, Liszt reapareceu em Weimar, a fim de dirigir a estréia do seu novo oratório *Christus*, que constituiu um novo motivo para ser aclamado. Em 1874, impressionado com a morte da sua velha amiga Marie Mukhanov, compôs uma das suas raríssimas obras de câmara, uma elegia para violoncelo, piano, harpa e harmônio. Dois anos mais tarde, faleceu outra amiga: George Sand. Mas o acontecimento mais importante de 1876 foi a inauguração solene do teatro de Bayreuth, em 13 de agosto, com a apresentação da primeira jornada da tetralogia wagneriana *O Ouro do Reno*. Seguidamente, num concorridíssimo banquete

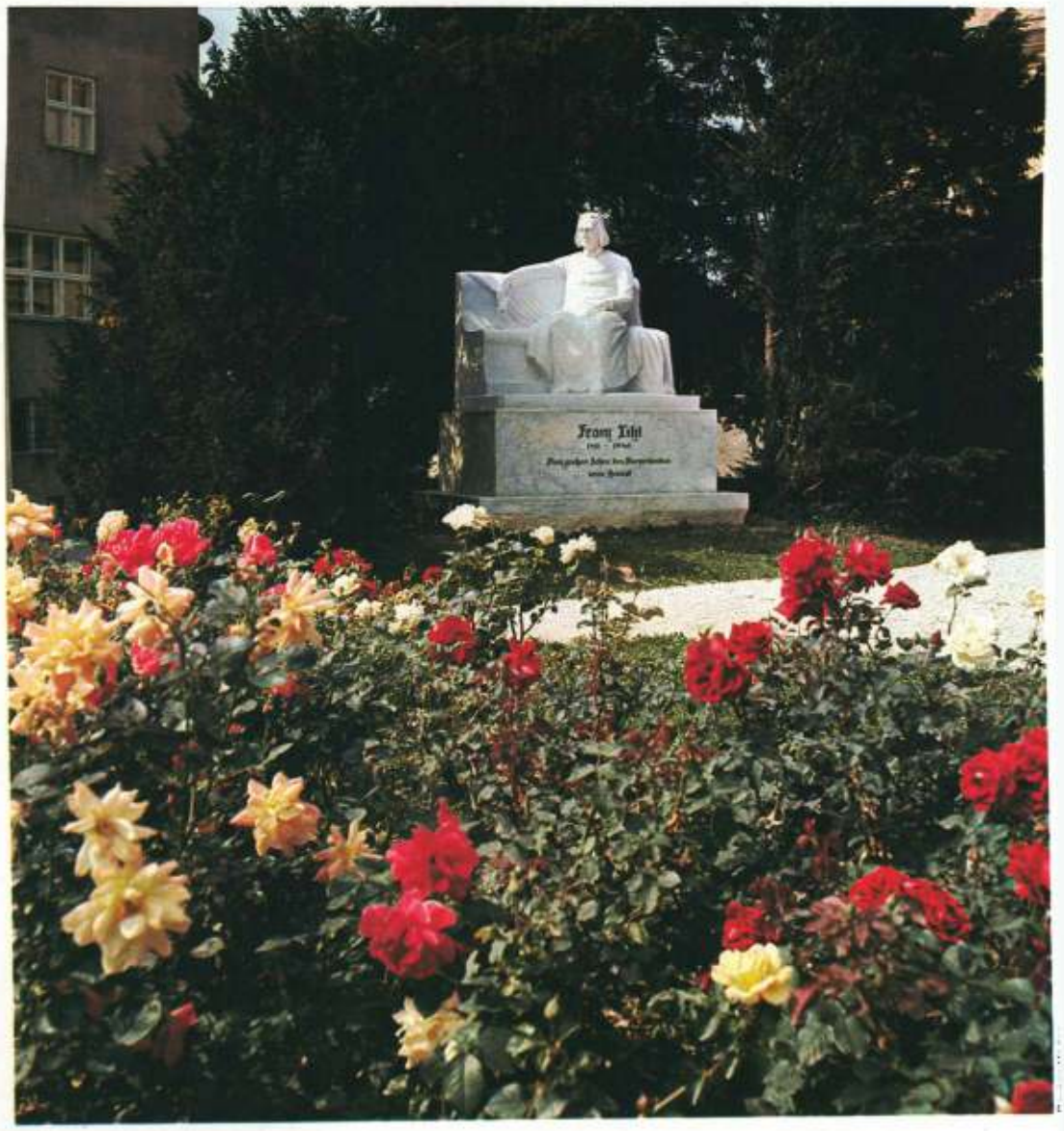
The Bettmann Archive, Inc.

em honra do herói de Bayreuth, Wagner usou da palavra e, apontando para Liszt, disse: «Está aqui o primeiro a depositar fé em mim, quando ninguém me conhecia; o homem sem o qual não teríeis ouvido talvez uma única nota da minha música, o meu querido amigo Franz Liszt.» Justo e belo reconhecimento público de uma amizade enriquecedora para ambos, mas que, sem dúvida, tivera mais repercussões práticas sobre o maior criador da ópera alemã.

Em 1878, já bem entrado nos anos, Liszt deslocou-se à capital francesa, berço dos seus primeiros êxitos, para se curar da ferida que representara, doze anos atrás, o insucesso da sua *Missa de Gran* e, de fato, a execução da obra mereceu um acolhimento caloroso. No ano seguinte, Liszt quase não saiu de Roma. O número de discípulos e de pessoas ligadas à música que ia ver o velho mestre em peregrinação, em busca de conselhos ou de apoio, aumentava de dia para dia. A lucidez de Liszt não declinara com a idade e, assim, pôde vangloriar-se de ter apoiado com decisão as correntes nacionalistas que, naquela época, sopravam na Europa e das quais era, certamente, um precursor: os russos (Rimsky, Balakiref, Liadof e, sobretudo, Boródine) foram os principais beneficiários da atenção que Liszt dispensou a estas novas gerações de músicos que não se

À esquerda: caricatura de Liszt já velho. Durante os últimos anos de vida, o músico desenvolveu intensa atividade: dava aulas, compunha, recebia visitas, viajava. Mas em 1880 começou a sofrer de hidropisia, o que o obrigou a levar uma vida um pouco mais sossegada.

Franz Liszt morreu em 31 de julho de 1886, em virtude da doença de que sofria se ter complicado com uma infecção pulmonar. Os seus únicos bens no momento em que morreu eram a sotaina, algumas camisas e sete lenços. À direita: monumento dedicado ao músico pela cidade de Eisenstadt.

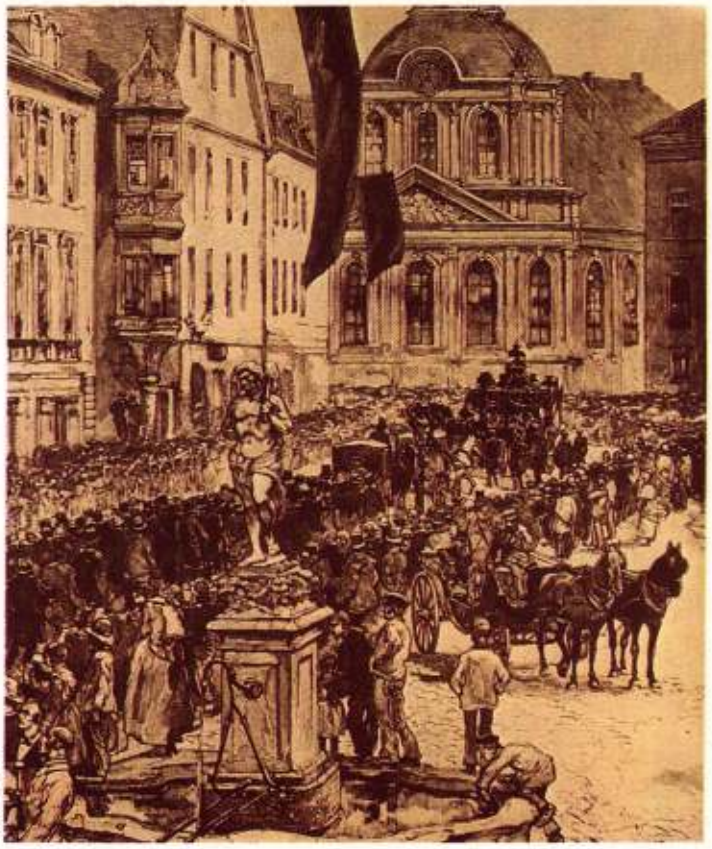


O leito em que Liszt morreu em Bayreuth faz parte do mobiliário exposto na casa-museu que a cidade de Weimar consagrou àquele que fora seu Kapellmeister *entre 1842 e 1858. Os anos de Weimar foram também os mais fecundos da sua música sinfônica.*

M. Wiesenthal

propunham ser «imitadores de Mendelssohn e de Schumann». Um dos músicos recebidos e aconselhados por Franz Liszt foi um jovem catalão, virtuose do piano e desejoso de fazer música relacionada com a sua terra: Isaac Albéniz. O encontro realizou-se em 15 de agosto de 1880; eis o que Albéniz escreveu sobre ele: «Fui ver Liszt. Recebeu-me com a maior amabilidade. Toquei dois dos seus estudos e uma rapsódia húngara; segundo parece, apreciou muito, principalmente quando, sobre um tema húngaro que me deu, improvisei toda uma dança. Pediu-me detalhes sobre Espanha, sobre os meus pais, sobre as minhas idéias em matéria religiosa e, por fim, sobre a música em geral.»

Porém, a hidropisia começava a causar estragos no corpo do abade, um pouco adoentado após ter feito os 70 anos. Liszt necessitava de cuidados, mas não faltavam pessoas dispostas a prestar-lhos: o próprio Bülow e, com caráter mais assíduo, a sua jovem aluna Lina Schmalhausen, que se arvorou em sua dama de companhia nesse período. Mas o talento de Liszt mantinha-se inalterado, e a demonstrá-lo aí estão composições como *Do Berço à Tumba*, *Nuvens Cinzentas*, *A Gôndola Lúgubre* ou as *Czardas Macabras*, que constituíram também uma prova magistral da maneira como Liszt se preparava animicamente para



Desenho que representa o desfile do cortejo fúnebre que acompanhou Liszt à sua última morada.

dizer adeus ao mundo. Em 1882 recebeu a partitura de *Parsifal*, com uma bela dedicatória de Wagner, gesto a que Liszt respondeu assistindo à estréia da ópera em Bayreuth. A morte surpreendeu Wagner em Veneza, em 1883. Franz Liszt, dois anos mais velho do que o genro, quase não reagiu quando soube da notícia. «Por que não?», murmurou, segundo dizem. Pouco depois, fazendo da fraqueza força, montou em Weimar um grande concerto-homenagem em memória do seu querido e genial colega e compôs várias peças, que lhe ofereceu a título póstumo.

A Hungria voltou a aclamá-lo durante a viagem que fez ao seu país em 1884, durante a qual ainda deu concertos. Em 1885 prosseguiu as suas aulas em Budapeste e em Weimar e, além disso, viajou pela Alemanha, Hungria, Itália, Áustria, Holanda e França. Nesse ano foi procurado em Weimar por um jovem artista português, o grande pianista Viana da Mota, que foi um dos seus últimos discípulos.

E chegou 1886. A proximidade do fim não pareceu atemorizá-lo. Uma vez mais andou por Florença, Veneza, Viena, Liège, Paris, Londres, Anvers, de novo Paris, Weimar e Bayreuth, recebendo calorosas demonstrações de admiração e homenagem. Em Bayreuth, esteve presente no casamento de sua neta Daniele (filha de Hans Von Bülow e Cosima). Em Bayreuth assistiu a uma representação póstuma de *Tristão e Isolda*, ignorando os conselhos dos médicos. Ali se agravou a sua doença, com complicações pulmonares, e veio a expirar à meia-noite do dia 31 de julho.

A morte de Franz Liszt representou o fim de uma época dourada da história da música.

Produção musical

Capítulo 30

Um compositor precoce e fecundo

Aquilo que primeiro chama a atenção quando se analisa a música orquestral de Liszt é que não se distribui homogeneamente ao longo da sua obra. Para um compositor que iniciou a sua produção na adolescência, o fato de a primeira obra orquestral significativa datar de 1849 (tinha então 38 anos) permite-nos falar de um começo tardio neste campo. Por outro lado, ressalvadas as notáveis exceções da *Valsa Mefisto n.º 2* (1881) e do poema sinfônico n.º 13 *Do Berço à Tumba* (1881-1882), é curioso verificar que o *corpus* orquestral realizado por Liszt se concentra num período essencial da sua vida que quase não excede os dez anos. Como é natural, isso tem uma explicação implícita na sua própria biografia.

Liszt sobressaiu nos ambientes musicais europeus como virtuose concertista de piano, que exercia o seu direito de conquistar um nome e uma posição social de relevo utilizando os seus prodigiosos dons interpretativos. Assim, pouco tempo teve para se dedicar à composição durante esses primeiros anos e é lógico que o que pôde consagrar a esse fim se destinasse ao piano, pela dupla razão de que era o único veículo musical que de fato dominava e, em segundo lugar, porque a sua condição de intérprete assegurava, de maneira imediata, a difusão das suas criações. Ao chegar à maturidade, Liszt, como artista sensível e inteligente que era, abriu-se a todas as manifestações que lhe chegavam, sem outra exigência além da

Liszt foi um grande virtuoso do piano, instrumento a que dedicou os seus primeiros esforços como compositor.

As obras orquestrais de Liszt contêm inovações importantes no que se refere à utilização dos instrumentos. O músico aproveitou ao máximo as suas possibilidades sonoras, usando-os, por vezes, como solistas, o que era muito ousado. Na caricatura, Liszt luta contra o sistema de notação clássico do contrabaixo.

qualidade e, ainda por cima, com um critério quase sempre certeiro ao julgar o trabalho dos outros, critério esse que chegou, por vezes, a ser profético. Foi o contato com a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz que revelou a Liszt o imenso campo que a música orquestral lhe podia abrir, dando-lhe pistas sobre como compor para orquestra, sem ter de se limitar a seguir fielmente o sinfonismo de Beethoven, esse conjunto de obras — as de Beethoven — que ninguém admirava mais do que Berlioz e Liszt, mas que, talvez por isso mesmo, intuíam como algo perfeito, completo e fechado em si mesmo.

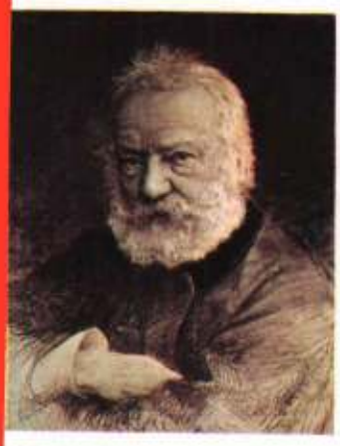
Nos anos 30, já famoso e sem problemas pecuniários, Liszt pôde começar a pensar na orquestra; mas teria de esperar que as idéias amadurecessem e que adquirisse um mínimo de conhecimento do ofício que, de momento, não possuía. Nas suas primeiras obras orquestrais chegou inclusive a intervir como instrumentista Joachim Raff, pormenor a que não se deve atribuir demasiada importância. Mais do que dúvidas técnicas, Liszt mostrava certamente com isso um certo comodismo. De fato, as sucessivas revisões que fez das suas obras orquestrais convidam a minimizar a contribuição do músico profissional que foi Raff. Finalmente, é de notar que, em grande medida, as obras orquestrais de Franz Liszt nasceram na fase de Weimar, isto é, nos anos em que dirigiu com assiduidade um amplo conjunto instrumental. Isso permitiu-lhe conhecer a fundo páginas orquestrais dos mestres, experimentar idéias próprias e — por que negá-lo? — sentir o prazer de passar depressa a interpretar a música composta, aspiração natural de todo o compositor.

Se antes falamos do ensinamento longínquo que para Liszt representaram as sinfonias de Beethoven e do caráter revelador de que se revestiu a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, agora devemos assinalar a influência mútua que se nota no campo orquestral entre Wagner e Liszt. De início, foi aquele que encontrou nas partituras de Liszt elementos assimiláveis, mas a sua fortíssima personalidade fez que cedo deixasse de apresentar como suas as inovações alheias e oferecesse a inesgotável fonte de sugestões instrumentais e expressivas que, na realidade, é a orquestra wagneriana a partir de *Tannhäuser* e *Lohengrin*. Mais ainda: Wagner e Liszt caminharam paralelamente durante anos na busca da profunda adequação entre idéia expressiva e meio físico para a tornar comunicável, e é justo reconhecer que, embora Wagner tivesse ido mais longe neste domínio, a verdade é que o compositor húngaro o coadjuvou de maneira notável. De resto, a paleta orquestral de Liszt está cheia de elementos precursores, que não foram devidamente valorizados. Na sua música encontram-se solos instrumentais de indiscutível audácia para a época — que depois se tornariam «normais» —, uma utilização ampla e variada de instrumentos de percussão e um uso relevante e colorístico da harpa, com o que Liszt se antecipa à orquestra impressionista. Por último, há ainda que apontar o caráter precursor de Liszt em relação a Mahler, ao incorporar a voz humana no processo sinfônico, com vista a alcançar objetivos expressivos mistos: por um lado, a conveniência de reforçar a idéia musical com o apoio da palavra e, por outro — e é isso o que aqui nos interessa sublinhar —, o desejo de enriquecer o espectro tímbrico da orquestra por meio da inclusão da voz humana no seu seio. O aparecimento de diferentes coros, masculino e feminino respectivamente, nos finais das sinfonias *Fausto* e *Dante*, anuncia sem dúvida aspectos vocais do sinfonismo mahleriano.

O poema sinfônico

Mas falar das obras orquestrais de Liszt obriga a falar do conceito de «poema sinfônico», gênero tão profundamente vinculado à música romântica e pós-romântica. Não é fácil definir concisamente «música programática». Talvez se possa concretizar a idéia dizendo simplesmente que se trata da música cujo desenvolvimento expressivo faz referência a elementos descritivos, poéticos, literários, pictóricos ou conceptuais, numa vaga fase estética intermédia entre a música «pura» (ou «abstrata») e a música «imitativa» (ou «descritiva», no sentido mais grosseiro do termo). Tentar descobrir as origens desta forma de manifestação musical é uma tarefa vã; no entanto, o que é certo é que foi Liszt quem, partindo de certas obras de Beethoven — as sinfonias *Heróica* e *Pastoral* e algumas aberturas — e da feliz realização da *Sinfonia Fantástica*, fixou definitivamente a forma exterior de um gênero orquestral: aquele que hoje é conhecido pela designação de «poema sinfônico», o mesmo que Richard Strauss prolongaria na transição da era romântica para o nosso século.

Entre as suas obras orquestrais, há treze composições a que foi dado o nome de «poema sinfônico», mas, sem que seja necessário ampliar o sentido anteriormente definido, pode enquadrar-se neste conceito a quase totalidade da produção para orquestra de Liszt.

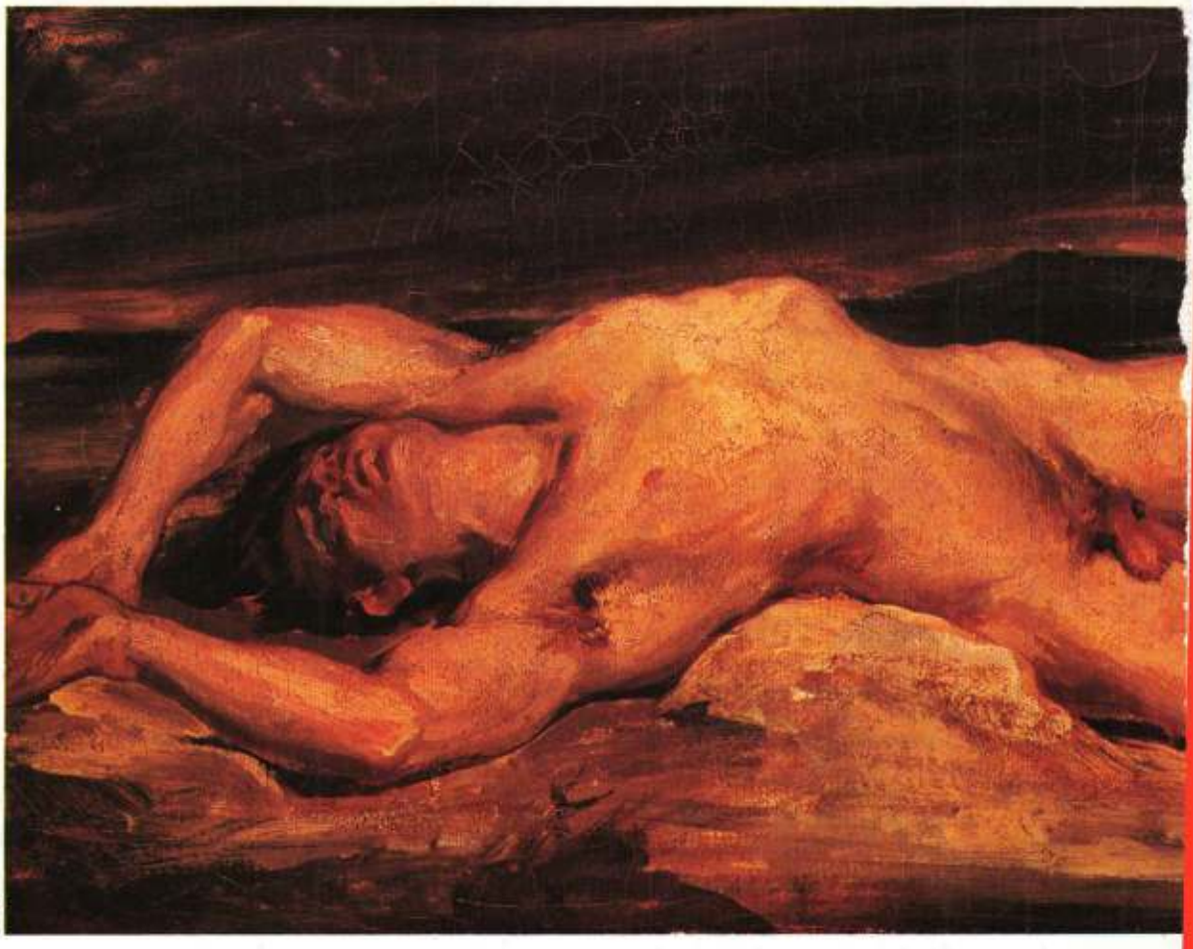


Três poetas que inspiraram Liszt: Hugo (em cima), Byron (à direita) e Lamartine (embaixo).

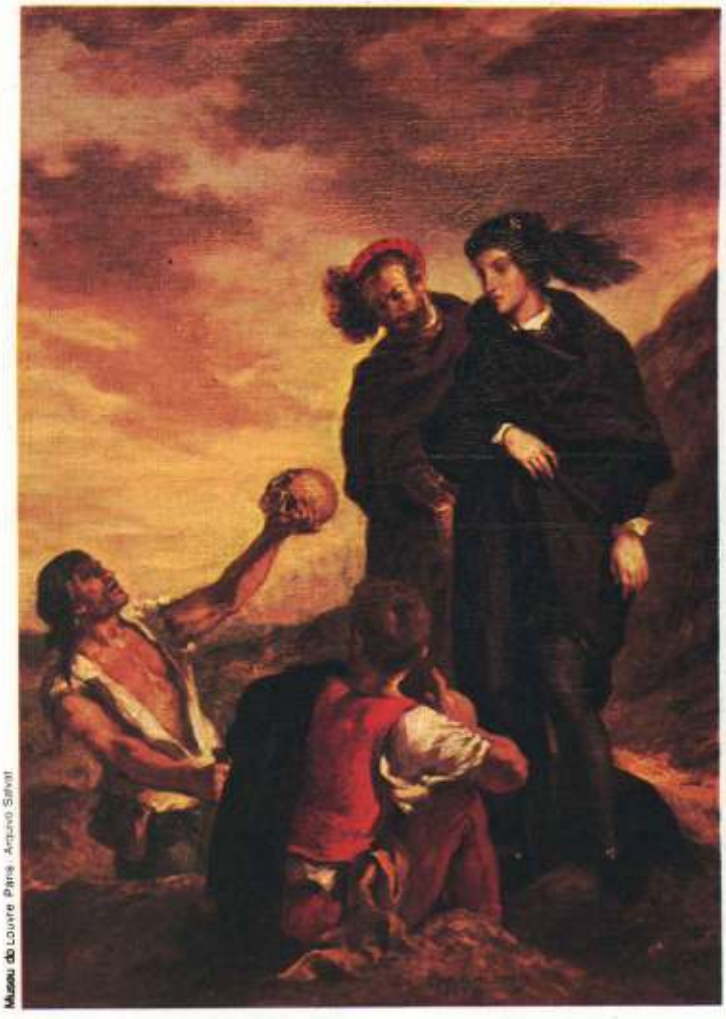
Museu de Versalhes Arquivo Spadem

Vejamos quais foram as bases «poemáticas» que determinaram, em cada caso, a inspiração poética destas partituras.

O Que Se Ouve na Montanha (1848-1849) baseia-se num poema de Victor Hugo; o *Tasso* (1849) inspira-se na obra de Lord Byron; para a *Héroïde Funèbre* (1849-1850), Liszt utilizou material de uma composição sua da época juvenil, uma sinfonia revolucionária dedicada às gestas de La Fayette; *Prometeu* (1850) chama a novo plano o herói mitológico; *Mazeppa* (1851) baseia-se de novo em Victor Hugo; *Festklänge* (1851) deriva de uma cantata de homenagem a Beethoven; *Orfeo* (1853-1854) foi composto para servir de prólogo a uma representação da ópera de Gluck sobre esta personagem mitológica; a sinfonia *Fausto* (1854), a que o próprio Liszt deu o subtítulo de *Três Retratos de Caráter*, é, em rigor, um tríptico de poemas sinfônicos temática e musicalmente relacionados entre si e não uma sinfonia concebida à maneira clás-



Bulloz



Museu do Louvre Paris. Arquivo Selvat

Liszt escreveu treze poemas sinfônicos, dos quais os doze primeiros foram escritos em Weimar, entre 1848 e 1858. Hamlet, *o último dos doze, tenta esboçar o retrato psicológico do indeciso príncipe dinamarquês, mas não pretende reconstituir a ação da obra de Shakespeare. Em cima:* Hamlet, *segundo o pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863).*

O poema sinfônico de Liszt intitulado Mazeppa, *que descreve a cavalgada de um homem atado nu ao seu cavalo e a sua posterior queda, baseia-se num poema de Victor Hugo. Esta obra reflete o simbolismo da criação artística: o homem atado à garupa do irreal. À esquerda: quadro de Louis Boulenger (1806-1867) intitulado* Mazeppa, *que também se inspira no mesmo poema.*

sico-romântica: cada uma das partes evoca psicologicamente a personagem correspondente da obra de Goethe (Fausto, Margarida, Mefistófeles); *Os Prelúdios* (1854), nasceram ligados expressivamente a poemas de Autran, mas, mais tarde, Liszt adaptou o «programa interno» da composição a versos de Lamartine; *Hungária* (1854) não é mais que uma ampla rapsódia húngara, com conotações expressivas nacionalistas e heróicas; a sinfonia *Dante* (1855-1856), é um díptico poemático e, tal como comentamos ao referir a *Fausto,* carece de vinculações formais ao sinfonismo tradicional: a primeira parte evoca o Inferno de *A Divina Comédia* e a segunda funde a evocação do Purgatório com a entrada no Paraíso; *A Batalha dos Hunos* (1857) foi inspirada num quadro de Kaulbach; *Os Ideais* (1857) possui um vago caráter simbólico; *Hamlet* (1858) alimenta-se de Shakespeare; *Totentanz* (1849-1850), além da vinculação expressiva ao tema do *Dies Irae,* que a articula, parece ter nascido como resposta musical ao afresco de Orcagna sobre o Juízo Final, que Liszt admirou em Pisa; os *Dois Episódios sobre o «Fausto» de Lenau* (1860), intitulados, «A procissão noturna» e «Dança na taberna da aldeia» (ou «Valsa mefisto n.º 1»), constituem um complemento descritivo, baseado nos textos de Lenau, do panorama caracterológico que Liszt traçara na sinfonia *Fausto*; a *Valsa Mefisto n.º 2* (1881) insiste nesta temática; por último, *Do Berço a Tumba* (1881-1882) inspira-se numa obra pictórica de Michael Zicky.

O aspecto formal

Embora, como acabamos de ver, quase toda a obra lisztiana tenha conotações programáticas, é claro que uma visão sensata da mesma deve evitar a tentação do enquadramento exclusivamente literário. Qualquer que seja o seu gênero ou estilo, uma composição tem ou não tem interesse, consoante o resultado técnico, formal, expressivo e sonoro obtido, ou seja, em função da sua musicalidade. Por conseguinte, seria absurdo subestimar o *Hamlet* por não chegar a refletir a complexa psicologia do herói de Shakespeare ou classificar *Mazeppa* como uma obra-prima por descrever perfeitamente uma cavalgada. Mas, por que a primazia do poemático na obra orquestral de Liszt? Ao levantarmos esta questão, focamos um aspecto fundamental desta música: o formal.

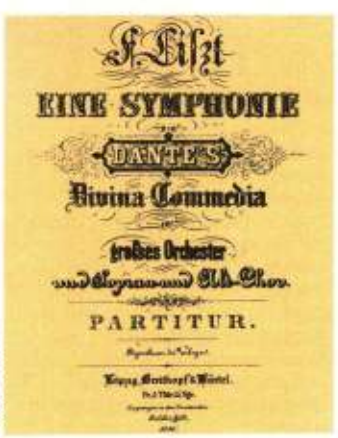
Com efeito, em toda a produção de Liszt — e não apenas na orquestral — encontramos a recusa sistemática da forma sonata que, definida em termos precisos e em toda beleza pelos clássicos vienenses, Beethoven impulsionaria no sentido de uma renovação de grande alcance, tanto no campo técnico como no expressivo. Como já dissemos, Liszt admirava profundamente a genial contribuição do mestre de Bonn, e, no que se refere às sinfonias, o estudo que delas fez ficou definitivamente demonstrado pelas suas transcrições pianísticas. Assim, se Liszt não trilhou essas sendas foi por uma razão de peso que, no nosso entender, seria precisamente a que foi exposta no parágrafo anterior: ter intuído que a forma sonata dera já o suficiente e que, portanto, a música moderna tinha de procurar outros caminhos. Deste modo, a fim de substituir os sistemas de organização musical pré-estabelecidos — a sonata, o rondó, as mil e uma variantes do esquema tripartido —, recorreu ao poematismo, isto é, a uma pauta ordenadora do curso sonoro que não fosse um modelo aceito de antemão, mas sim a lógica discursiva de idéias, fatos, caracteres. Todavia, o seu mérito não residiu nisso, mas em ter composto uma música poemática que, nas suas melhores manifestações, faz que seja perfeitamente possível (e até desejável) prescindirmos das idéias motrizes para recebermos por vias puramente sonoras a mensagem expressiva que — e convém que isso fique bem claro — não tem de ser captada pelo ouvinte dos nossos dias como o reflexo exato das idéias extramusicais que estiveram presentes na origem do processo criador. E, para que isso pudesse acontecer, a música devia possuir uma coerência interna que só pode ser conseguida com base naquilo a que chamamos «forma». Ora bem, no sinfo-

nismo lisztiano, a forma é um dom e, ao mesmo tempo, uma descoberta, porque na relação entre os temas musicais que admiramos nestas obras se encontra o embrião do que foram depois as «formas cíclicas» do sinfonismo pós-romântico, cultivadas por César Franck e a Schola Cantorum, entre outros criadores cuja enumeração se prolonga até ao presente. O modo de inter-relação temática característico de Liszt encerra também um enorme potencial de expressão dramática, que Wagner captou (os *leitmotiven*) para se projetar com força no futuro. Vejamos, através de uma das suas obras-primas, a sinfonia *Fausto,* um exemplo de como o caráter programático pode incidir sobre a forma.

A sinfonia «Fausto»

A primeira parte da obra tem, precisamente, o título de *Fausto.* O protagonista é retratado musicalmente por meio de cinco temas cuja contínua presença, em diferentes estados sonoros, alude aos distintos traços humanos da personagem. A segunda parte é dedicada à heroína de Goethe: Gretchen (Margarida). O traço musical que define o caráter é uma bela e cálida melodia confiada ao oboé, que faz um sugestivo duo com uma violeta; posteriormente, um tema de alcance expressivo mais profundo simboliza o lado amoroso das suas vivências; há aqui um momento de descritivismo mais «fácil» quando a música evoca, numa escrita leve e graciosa, a seqüência da margarida desfolhada pela apaixonada. Pelo contrário, efeitos mais sutis são conseguidos por Liszt ao introduzir, mais ou menos veladamente, material temático da primeira parte, dando coesão à obra e fazendo referência à presença de Fausto nos pensamentos de Gretchen. Com uma habilidade genial, que teve repercussões na unidade formal do tríptico, Liszt não só introduziu novo material temático para caracterizar a terceira personagem da obra de Goethe, como procedeu nessa parte — *Mefistófeles* — à distorção dos motivos que haviam servido para definir Fausto e Margarida.

Desta maneira, há um certo caráter cíclico que confere uma férrea unidade

Na sinfonia Fausto, *Liszt realiza um estudo sobre o caráter dos personagens principais da obra de Goethe: Fausto, Margarida e Mefistófeles. Em cima:* Fantasia sobre Fausto, *de Mariano Fortuny (1838-1874). Embora Liszt conhecesse a obra de Dante desde 1830, só em 1847 iniciou a composição da sinfonia* Dante. *À direita:* O Sonho de Dante, *de Rossetti. Liszt pensara escrever a sinfonia* Dante *(embaixo, capa) em três andamentos (Inferno, Purgatório e Paraíso), mas Wagner convenceu-o de que seria impossível descrever as maravilhas do Paraíso, pelo que Liszt a reduziu a dois.*

Arquivo Salvat

à sinfonia, enquanto, ao mesmo tempo, se aprofunda o significado expressivo da relação subterrânea entre as personalidades dos seres retratados.

A sinfonia «Dante»
Outro belo exemplo dessa estreita relação entre idéia expressiva e forma exterior conseguida por Liszt reside na utilização da tradicional escrita fugada que levou a cabo na segunda e última parte da sinfonia *Dante*. No seu início, em estatismo, a música manifesta um caráter reflexivo por meio do qual o autor quis transmitir a idéia de eternidade; mas encontramo-nos no Purgatório, um estado de alma caracterizado pela transitoriedade. Essa instabilidade, essa tendência para algo que há de vir e que, além disso, é positivo, são transmitidas por Liszt mediante um processo musical de fuga, uma espécie de peroração que se encaminha progressivamente para a resolução musical constituída pela entrada do *Magnificat*, isto é, a entrada no Paraíso.

«Do Berço à Tumba»
Citemos ainda um último exemplo da admirável utilização formal e expressiva que Liszt extrai do regresso cíclico dos temas trabalhados. *Do Berço à Tumba*, verdadeira obra-prima de sabedoria musical e manifestação serena de um sentimento tão terrível como o do próprio fim, apresenta uma estrutura com três seções ininterruptas. Na primeira evoca-se o «berço», o princípio do homem, e Liszt fá-lo com a maior finura musical, numa seção confiada a quatro violinos; a segunda parte corresponde à idéia de «a luta pela existência», ou seja, o período da plena maturidade do homem, e nela a música adquire uma tensão considerável; por fim, na terceira parte, a repetição do material temático anterior reflete psicologicamente a recapitulação do passado a que o homem se entrega na derradeira fase da sua existência, mostrando, com o regresso ao clima sonoro da primeira seção, num ato de fé e esperança, que a tumba é «o berço da vida futura».

Museu de Liverpool / Arquivo Salvat

Catálogo da obra orquestral e de câmara

Poemas sinfônicos
O Que Se Ouve na Montanha (V. Hugo; 3 versões: 1.ª, 1848-1849; 2.ª, 1850; 3.ª,1854) • *Tasso, Lamento e Trionfo* (Goethe e Byron; 3 versões: 1.ª, 1849; 2.ª, 1850-1851; 3.ª, 1854) • *Os Prelúdios* (Lamartine, 1854) • *Orfeu* (1853-1854) • *Prometeu* (1850, revisto em 1855) • *Mazeppa* (V. Hugo, 1851) • *Sons de Festa* (1851) • *Héroïde Funèbre* (1849-1850) • *Hungaria* (1854) • *Hamlet* (1858) • *A Batalha dos Hunos* (1857) • *Os Ideais* (Schiller, 1857) • *Do Berço à Tumba* (1881-1882).

Sinfonias
Sinfonia *Fausto* (Goethe, 1854) • Sinfonia para a *Divina Comédia*, de Dante (1855-1856).

Piano e orquestra
Maldição (antes de 1840) • Grande fantasia sinfônica segundo *Lelio*, de Berlioz (1834) • Concerto n.º 1 em mi bemol maior (1849, revisto em 1853 e 1856) • Concerto n.º 2, em lá maior (1839, revisto em 1849 e 1861) • *Totentanz* («Dança Macabra») (1849, revisto em 1853 e 1859) • Fantasia sobre as *Ruínas de Atenas*, de Beethoven (1848-1852) • Fantasia sobre temas húngaros (1852).

Outros
Dois Episódios sobre o Fausto de Lenau (1860): 1. *A Procissão Noturna*; 2. *Dança na Taberna da Aldeia* (ou *Valsa Mefisto n.º 1*) • *Valsa Mefisto n.º 2* (1881) • *Odes Fúnebres* (1860-1866) • *Salve Polônia* (interlúdio do oratório de S. Estanislau, 1863) • *Marcha de Rákóczi* (1865) • *Szozat et Hymne* (cantos nacionais húngaros orquestrados e desenvolvidos, 1865) • 7 rapsódias húngaras (1865).

OBRA DE CÂMARA
Duo-sonata de violino e piano baseado numa mazurca de Chopin (1832-1835) • Grande duo concertante de violino e piano sobre *Le marin*, de M. Laffont (1837) • *Epithalam zu E. Reményis Vermählungsfeier*, violino e piano (1872) • *Romance oubliée*, violeta, violino ou violoncelo e piano (1880) • *A Gôndola Lúgubre*, violino ou violoncelo e piano (1882) • *Am Grabe Richard Wagners*, quarteto de cordas com harpa *ad lib.* (1883).

Música vocal e coral

Para podermos abordar em breves linhas a música vocal lisztiana torna-se por assim dizer imperativo cingirmo-nos à temática religiosa, uma vez que foi fundamentalmente neste campo que o músico húngaro produziu obras transcendentes. Entre a sua música vocal profana podemos limitar-nos a referir a *Cantata de Festa* (1845), a cantata *Hungaria* (1848) e a *Cantata para o Centenário de Beethoven* (1869-1870), no que diz respeito a obras corais. A música profana para voz solista compreende a heterogênea coleção de *lieder* — cerca de oitenta — em que Liszt aborda os temas habituais (e até os lugares-comuns) da lírica romântica, bem como outros ligados à tradição popular húngara ou de temática vagamente espiritual. Mas, no *lied*, Liszt não alcançou a dimensão estética de Schumann e Brahms e, por outro lado, a quantidade e a qualidade da sua música religiosa condenam de certo modo à penumbra o valor da parte «laica» do seu amplo catálogo coral. Franz Liszt foi um católico de crenças religiosas vividas «à sua maneira», mas sinceras e até profundas. Relacionar a sua fecunda composição neste campo com o detalhe biográfico de ter tomado ordens menores é completamente ocioso. Por um lado, muitas obras sacras de Liszt nasceram antes de 1865 e outras foram também concebidas antes dessa data, embora só viessem a ser acabadas posteriormente; por outro, a identificação pessoal do músico com o fenômeno religioso pouco variou depois de ter tomado ordens menores. A sua fé foi constante e — ressalvados alguns arrebatamentos de tipo místico coincidentes com épocas de crise, tão complexas como circunstanciais — era uma fé mais apegada a aspectos humanistas do que à elevação sobrenatural.

As grandes obras sacras de Liszt mostram essa concepção do fato religioso, acompanhada de algumas hesitações sempre que era necessário ajustar à vontade

Arquivo Salvat

A Lenda de Santa Isabel *(em cima, capa) é uma das obras corais religiosas mais importantes de Liszt. Trata-se de um oratório bastante próximo do drama teatral, em que se explica a história de Santa Isabel da Hungria, rainha caritativa e piedosa que viveu entre 1207 e 1231 e foi canonizada pouco depois. À esquerda:* Santa Isabel Cuidando dos Tinhosos, *de Murillo (1618-1682).*

Na página seguinte, em cima: capa do oratório Christus, *de Liszt. Neste oratório, mais intimista e menos espetacular do que* A Lenda de Santa Isabel, *Liszt simplificou ao máximo os meios de expressão e empregou com abundância melodias antigas e motivos gregorianos.*

Os dois oratórios de Liszt, A Lenda de Santa Isabel *e* Christus, *foram interpretados pela primeira vez sob a regência do autor. A estréia do primeiro realizou-se em Budapeste em 15 de agosto de 1865 (desenho da direita) e a do segundo em Weimar, a 29 de maio de 1873.*

de servir o culto católico uma inspiração que não diferia substancialmente da que estava por detrás de obras de caráter não religioso. A sua primeira missa — a *Missa de Gran*, de 1855 — e a que compôs em 1867 — a *Missa da Coroação* — são muito aparatosas, com vista a comover à maneira romântica, e, neste sentido, não se afastam esteticamente de outros trabalhos corais-sinfônicos destinados a concertos. Embora não destituídos de interesse, a *Missa Choralis* (1865) e o *Réquiem* (1867-1868) caracterizam-se, pelo contrário, por uma severidade quase artificial, pela procura de uma certa semelhança com a antiga tradição da música eclesiástica (o canto gregoriano), que se traduz num resultado sonoro arcaizante, pouco representativo da arte musical de Liszt.

Os problemas da música religiosa de Liszt cingiram-se às missas, ou seja, às composições cuja exposição implica exigências rigorosas de tipo litúrgico. Esses problemas, que não correspondem, obviamente, à qualidade intrínseca da música mas sim à sua «função», desaparecem quando se chega às numerosas páginas de Liszt, de pequena ou média extensão, nascidas a partir de textos religiosos ou espirituais escolhidos pelo compositor graças à sua identificação anímica ou espiritual com eles: *Ave Maria* e *Pater Noster* (1864), *Salmo XIII* (1855), *Salmos XXIII* e *CXXXVII* (1859), *Salmo XVIII* (1860), *Ave Maris Stella* (1865-1866), *Salmo CXVI* (1869), *Libera me* (1871), *A Lenda de S. Cristóvão* (1874), *Via Crucis* (1878-1879), *Salmo CXXIX* (1881), *Salve Regina* (1885). Estas composições, que, como vimos, abrangem todo o seu percurso criador, são uma música extremamente reveladora do estilo do autor e do seu ideário músico-religioso. Além disso, comportam interessantes elementos sonoros, como os acompanhamentos de harpa e órgão, de harpa, violino, piano e órgão, etc.

Os oratórios

Mas, do ponto de vista pessoal, o gênero musical que se apresentou a Liszt como a opção mais válida para desenvolver as suas idéias músico-religiosas foi o oratório. Com efeito, ele permite um trabalho em pro-

fundidade sobre um tema convenientemente escolhido, sem necessidade de recorrer a formas estranhas à própria idéia artística. Neste sentido, há que citar a *Lenda de Santa Isabel* (1857-1862) e *Christus* (1862-1867) como as duas grandes obras em que se manifestaram não só o compositor religioso que havia em Liszt, mas também o músico na sua maior dimensão. A idéia de compor a *Lenda de Santa Isabel* teve origem na contemplação dos afrescos de Schwind sobre a história da santa da Hungria durante as cruzadas e foi incentivada pela leitura de uma narrativa biográfica de Danielik sobre aquela personagem: temos aqui um caso de música programática. Liszt procurou musicólogos e investigadores para se documentar sobre cânticos religiosos e hinos da época, preocupando-se em fazer sobressair musicalmente o estrato popular húngaro da protagonista: e temos aqui o músico nacionalista. O

Arquivo Salvat

material é usado de forma caracterológica, à maneira do *leitmotiv* wagneriano: reportamo-nos agora à música dramática. No sexto e último número da partitura procede-se à reexposição dos temas: desta vez, vemo-nos perante o processo cíclico... Enfim, não será necessário continuar. *A Lenda de Santa Isabel* é música sacra pela exposição e temática, mas, antes de mais e acima de tudo, é música de Liszt, e grande música, embora com altos e baixos que nos impedem de classificá-la de «obra-prima». O mesmo teríamos de dizer acerca de *Christus*, oratório em forma de tríptico (Natividade, Pós-Epifania e Morte-Ressurreição), onde encontramos não só aspectos humanistas mas também espirituais e onde Liszt se revela como músico religioso sem renunciar a nenhuma das suas características pessoais. Em conclusão, a enorme produção coral de Franz Liszt forma uma parte do seu catálogo cujo estudo é imprescindível para um completo conhecimento do artista e evidencia-se, também, como um dos capítulos mais importantes para dimensionar o difícil problema estético levantado pelo aspecto religioso da música romântica, desde o *Réquiem* de Mozart ao de Verdi, desde a *Missa Solemnis* de Beethoven ao *Te Deum* de Bruckner.

Catálogo da obra vocal

Canções com acompanhamento de piano

O Velho Vagabundo (1848); *Amava-me tanto* (1843); *Im Rheim, im Schönen Strome* (3 versões: 1843, 1856, 1860); *Der du von dem Himmel bist* (3 versões: 1843, 1856, 1860); *Oh! Quando Durmo* (2 versões: 1844, 1859); *Como Eles Diziam* (2 versões: 1844, 1859); *Menino, Se Eu Fosse Rei* (1859); *É Um Bonito Céspede* (1859); *A Tumba e a Rosa* (1844); *Gastibelza*, bolero (1844); *Was Liebe Sei* (1.ª versão para meio-soprano ou tenor, 1844; 2.ª versão para meio-soprano ou barítono, 1855; 3.ª versão para meio-soprano, 1879); *Morgen Steh ich auf und frage* (1.ª versão, 1844; 2.ª versão, 1859); *Die tote Nachtigall* (2 versões: 1844,1879); *Tre Sonetti di Petrarca* (2 versões: 1847, 1865); *Freudvoll und Leidvoll* (3 versões: 1844, 1848, 1860); *Kling leise, mein Lied* (1860); *Schwebe, schwebe, blaues Auge* (2 versões: 1848, 1860); *Lieder aus Schillers «Wilhelm Tell»* (2 versões: 1845, 1859); *Die*

Mary Evans Picture Library

Macht der Musik (1849); *Weimars Toten* (1849); *O Judeu Errante* (1847); *Joana d'Arc na Fogueira* (2 versões: 1845, 1876); *Hohe Liebe* (1850); *Gestorben war ich* (1850); *O Lieb, so lang du lieben kannst* (1847); *Es muss ein Wunder bares sein* (1859); *Loreley* (2 versões: 1843, 1856); *Mignons Lied* (1.ª versão, 1843; 2.ª versão, 1856); *Angiolin dal biondo crin* (2 versões: 1839, 1856); *Es war ein König in Thuié* (2 versões: 1843, 1858); *Es rauschen die Winde* (2 versões: 1840, 1860); *Wo weilt er?* (1840); *Ein Fichtenbaum steht einsam* (1860); *Nimm einem Strahl der Sonne* (1860); *Die Vätergruft* (1860); *Anfangs wolt ich verzagen* (1860, 1880); *Muttergottes-Strausslein zum Mai-Monate* (1859); *Lass mich ruhen* (1859); *In Liebeslust* (1859); *Ich möchte hingehen* (1845,1859); *Du bist wie eine Blume* (1844); *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* (2 versões: 1848,1860); *Über allen Gipfeln ist Ruh* (2 versões: 1848, 1859); *Ich scheide* (1860); *Die drei Zigeuner* (1860); *Die stille Wasserrose* (1860); *Wieder möcht ich die begegnen* (1860); *Blume und Duft* (1860); *Ich liebe dich* (1860); *Nonnenwerth* (2 versões: 1843, 1860); *Die Fischertochter* (1879); *Perdi a Minha Força e a Minha Vida* (1879); *Ihr Glocken von Marling* (1879); *Und sprich* (1879); *A Pérola* (1879); *Romme Fratelli Bianchi-Sei still* (1879); *Bist du* (1840); *Go not happy day* (1879); *Tsten Veledd* (1846); *An Edlitam* (1879); *Der Glückliche* (1879); *Verlassen* (1880); *Des Tages Laute Stimmen schweigen* (1880); *Und wir dachten den Toten* (1886); *Deus dos Húngaros* (1881); *O Meer im Abendstrahl* (1883); *Wartburglieder* (1873); *Ave Maris Stella* (1868); *O Crucifixo* (1884, 3 versões).

Canções com orquestra
3 *lieder* do *Guilherme Tell*, de Schiller; *Joana d'Arc na Fogueira; Die Loreley; Mignons Lied; Die Vätergruft, Die Drei Zigeuner; Sechs Lieder von Francis Korbay.*

Coros religiosos
A Lenda de Santa Isabel da Hungria, oratório com solistas, coro e orquestra (1857-1862) • *Christus*, oratório com solistas, coro e orquestra (1862-1877) • *Cantico del sol di S. Francesco d'Assisi*, baritono, coro e orquestra (1862) • *Santa Cecilia*, meio-soprano, coro misto e orquestra (1875) • *Cantantibus organis, Antifonia per la festa di Sta. Cecilia* (1880) • *Os Sinos da Catedral de Estrasburgo*, solistas, coro misto e orquestra (1875) • *Missa de Gran* (1885) • *Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo* (1852) • *Missa choralis organo concinente* (1865-1869) • *Missa da Coroação* (1867) • *Réquiem*, solistas, coro masculino, metal e percussão *ad lib.* (1867-1868) • *Salmo XIII*, tenor, coro e orquestra (1855) • *Salmo XVIII*, coro masculino e orquestra (1860) • *Salmo XXIII* tenor, harpa e órgão, solistas ou coro masculino *ad lib.* (1864) • *Salmo CXXIX*, barítono, coro masculino e órgão (1881) • *Salmo CXXXVII*, solistas, coro feminino, solo de violino, harpa e órgão (1859) • *A S. Francisco de Paula*, solistas, coro masculino, órgão, 3 trombones e timbales *ad lib.* (1860) • *Anima Christi, sanctifica me*, coro masculino e órgão (1874) • *Ave Maria* (1.ª versão *a cappela*, 1846; 2.ª versão *quattuor vocum concinente organo*, 1853) • *Ave Maria*, coro misto e órgão (1869) • *Ave maris stella* (1865) • *Hino de Menino ao Despertar* (1840) • *O Roma nobilis*, coro misto e órgão (1879) • *Ossa arida*, coro masculino em uníssono e órgão (1879) • *Pater noster* (1853) • *Pater noster*, coro misto e órgão (1864) • *Pater noster*, coro misto e órgão (1869) • *Pax vobiscum*, coro masculino ou quarteto (1885) • *Te Deum*, coro masculino ou misto, órgão e metais *ad lib.* (1869) • *Via Crucis*, coro e solistas com acompanhamento de órgão (1879) • *Canção de Natal*, solistas e órgão (1875).

Coros profanos
Cantata para a inauguração do monumento a Beethoven em Bonn (1845) • Cantata para o centenário de Beethoven (1870) • Coros para o *Prometeu Agrilhoado*, de Herder, solistas, coro e orquestra (1850) • *An die Künstler* (Schiller), solistas, coro masculino e orquestra (3 versões: 1853, 1856, 1857) • *Gaudeamus igitur*, solistas, coro e orquestra (1869) • *Das deutsche Vaterland*, coro masculino (1842) • *Os Quatro Elementos* (1844) • *O Ferreiro*, coro masculino e piano (1845) • *Arbeiterchor*, barítono, quarteto e coro masculino com piano (1848) • *Hungaria*, cantata com barítono, coro misto e piano (1848) • *Licht, mehr Licht*, coro masculino, 2 trompas, 2 trombones tenores, 1 trombone baixo (1849) • Canções populares de Weimar, coro masculino (1857) • *Festgesang*, com trompa, trombones, tuba, timbales e órgão (1875) • *Hino Real Húngaro* (1833-1834).

Música de teatro
Don Sanche ou le Château d'amour, ópera em 1 ato (1824-1825).

Pintura de Josef Danhauser em que Liszt toca piano. À sua esquerda, sentados, Alexandre Dumas e George Sand; de pé, da esquerda para a direita, Victor Hugo, Paganini e Rossini; sentada no chão, ao lado do piano, Marie d'Agoult.

Música instrumental

Conquanto a música orquestral assim como a coral constituam capítulos «completos» da obra de Liszt — no sentido de que em cada um deles podemos apreciar todas as características musicais que definem o autor —, todos concordam em considerar o capítulo do piano como o setor criativo fundamental do compositor.

O impulso dado por Liszt ao seu instrumento predileto foi grande e definitivo: abriu novos caminhos no campo da técnica, elevou a graus inusitados as suas possibilidades virtuosísticas e, acima de tudo, criou para ele um «cosmos» musical de extraordinária grandeza, resumo do melhor piano romântico e rico de não poucos aspectos precursores. Importa sublinhar a profunda musicalidade, a autenticidade artística do piano de Liszt, pois ainda hoje é possível ouvir, e até ler, opiniões depreciativas acerca deste monumento da música, sob os lemas habituais de «virtuosismo superficial», «grandiloqüência retórica», etc., juízos esses que só podem dever-se à mais total ignorância. Como é natural, é lógico que uma obra tão vasta e salpicada de composições nascidas de compromissos circunstanciais seja irregular, mas há que reconhecer que a grande maioria das peças de piano de Liszt — incluindo algumas das mais «apa-

ratosas» — possui um fundo musical do mais alto quilate.

Isso acontece, por exemplo, na grande produção de paráfrases, fantasias ou reminiscências e transcrições, mercê da qual Liszt cumpriu uma das missões que a história da música lhe destinara: a de chamar a atenção para as possibilidades do instrumento capaz de sintetizar a grande voz orquestral ou até o gênero musical mais ambicioso — o dramático. Pelas paráfrases pianísticas de Liszt sobre *D. João* e *As Bodas de Fígaro* (Mozart), *Os Huguenotes* e *Roberto, o Diabo* (Meyerbeer), *Tanhäuser, O Navio Fantasma* e *Tristão* (Wagner), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *A Sonâmbula* e *Norma* (Bellini), *Rigoletto, Trovador, Aída* e *D. Carlos* (Verdi), *Fausto* (Gounod), e tantas outras peças operáticas, desfilam — é certo — cataratas de notas que são apenas brilhantes, quase vazias. Mas estas composições, tão características da época, não

Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

deixam por isso de encerrar motivos para admirarmos um músico que soube penetrar na essência de estilos musicais tão díspares, relacionar entre si temas tão distantes de cada uma das composições parafraseadas, dar vida pianística a motivos que pareciam inseparáveis do meio vocal, reelaborar, em resumo, a música alheia com tão grande personalidade que, em quase todos os casos, se transformou em música de Liszt. Por outro lado, considerar essas paráfrases como fruto de uma vontade meramente dirigida para o brilho e a grandiosidade de efeitos é um argumento que se desmorona ao observarmos quantas vezes Liszt se aproximou de música da maior pureza e recolhimento, como os *lieder* de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin e Clara e Robert Schumann. No que respeita às transcrições para piano de música orquestral, assinalamos já o magnífico trabalho que efetuou com as nove sinfonias de Beethoven. Acrescente-se-lhe agora a referência os admiráveis «traslados» conseguidos a partir das obras de Berlioz, como a *Sinfonia Fantástica* e *Harold na Itália.*

A música nacionalista

Na breve nota biográfica fizemos alusão ao importante papel histórico que o mestre desempenhou como precursor e animador dos focos musicais nacionalistas que apareceram pela Europa no pós-romantismo: russos, nórdicos, tchecos, Albéniz... Pois bem, no *corpus* pianístico da produção lisztiana — e também na orquestral e na coral — depara-se-nos ainda o maior capítulo do trabalho desenvolvido pelo autor húngaro em termos de música passível de ser classificada como «nacionalista». Trata-se, é claro, da coleção de dezenove rapsódias húngaras compostas ao longo de um período de quarenta anos — de 1846 a 1885 — e a sua episódica extensão a uma rapsódia

Ethnographic Museum, Budapest / Arquivo Salvat

As idéias nacionalistas, que tanta importância tiveram no século XIX, encontraram na pessoa de Franz Liszt um dos seus defensores que, principalmente com as suas dezenove rapsódias húngaras, tentou aproximar-se da música popular do seu país. Em cima: dança popular húngara.

espanhola, em que Liszt recriou temas da folia e da jota aragonesa. Qualquer rótulo global que se pusesse às rapsódias seria inexato, uma vez que a coleção é muito mais homogênea do que o seu esquema faria prever. Há páginas longas a par de outras muito breves; há as que são extrovertidas, de grande efeito exterior, e outras de total serenidade expressiva; algumas das rapsódias são constituídas por diferentes seções contrastadas, enquanto outras apresentam um traçado continuo e uniforme.

Liszt expressou num texto teórico — *Os Ciganos e a Sua Música na Hungria* — as suas idéias sobre o tema da música popular vista pelo músico culto. O músico húngaro não foi, certamente, um folclorista, um pesquisador; a sua maneira de abordar a música popular foi mais intuitiva e cordial do que rigorosa e científica (o mesmo se pode dizer, salvaguardadas as diferenças de estilos, de Dvořák ou Albéniz). Por outro lado, teríamos de graduar a designação de «húngaras» dada a estas rapsódias, já que Liszt não aprofundou a verdadeira música popular magiar, pois o que o atraiu foi o colorido e o *pathos* da música cigana e, naturalmente, húngaro é isso e o muito mais que ficou fora da órbita de Liszt. O aproveitamento conscienciosо do folclore autóctone pela criação pessoal teria de esperar pelo século XX para cristalizar em figuras tão admiráveis como Janáček, Bartók ou Falla. Mas ninguém poderá negar a Liszt o mérito de trabalhos pianísticos que, além do mais, é extremamente atraente (e isso *não* se baseia na suposta popularidade da coleção, uma vez que essa celebridade se limita, injustificadamente, a um pequeno número de rapsódias).

Passando em claro sobre dois blocos de obras sem especial significado — embora contendo algumas peças magistrais —, como as variações sobre temas originais ou alheios e as danças [valsas, galopes, *ländler*, mazurcas, polacas, czardas (ou xardas)], iremos agora comentar uma contribuição tão importante para a história do piano romântico como são os *estudos* de Liszt. O músico húngaro começou muito cedo (em 1827) a sua produção neste campo: os seus melhores frutos são os seis *Estudos sobre Paganini* (1838) e os doze *Estudos de Execução Transcendente* (1851).

Na biografia citamos já o impacto produzido em Liszt pelo concerto de apresentação de Paganini na Ópera de Paris; aqui vamos referir a sua conseqüência musical: os seis estudos baseados nos *Caprichos* do violinista italiano. Três deles exprimem, no subtítulo, o problema técnico fundamental a que obedecem: *Trémulo* (n.º 1); *Oitavas* (n.º 2); *Arpejo* (n.º 4); o n.º 6 é um tema com variações; o n.º 3 é o celebérrimo — tanto quanto a versão original de Paganini que lhe deu origem — sobre *La Campanella;* o n.º 5, *La Chasse,* é o representante da corrente programática tão cultivada por Liszt. Em todos eles, o piano é tratado com uma amplitude formidável, evidenciando um virtuosismo instrumental cujo principal mérito reside em adequar perfeitamente ao meio físico — o piano — uma matéria temática que deriva de um instrumento linear como é o violino, apesar das suas possibilidades polifônicas. A resposta de Liszt ao desafio da diabólica escrita de Paganini é, portanto, um triunfo pessoal ampliado pelo valor intrínseco da música que daí resultou.

Cita-se freqüentemente a acertada opinião de Camille Saint-Saëns (como se sabe, um magnífico pianista), segundo a qual «a influência de Liszt no piano

À direita: caricatura de Franz Liszt ao piano. O virtuosismo com que tocava este instrumento levou-o a criar uma técnica de interpretação própria.

Mary Evans Picture Library

Capa das Harmonias Poéticas e Religiosas, *de Liszt, obra que, tal como o quadro de Friedrich (no centro da página), é um expoente do romantismo.*

foi mais poderosa do que a de Paganini no campo do violino, porque o virtuose italiano ficou confinado às regiões inacessíveis onde só ele podia viver, enquanto Liszt, partindo do mesmo ponto, se dignou descer até aos caminhos em que pode ser seguido por todo aquele que estiver disposto a trabalhar seriamente», opinião a não tomar em absoluto, mas cujo fundo julgamos perfeitamente válido — Paganini compôs para o *seu* violino,

Archiv für Kunst und Geschichte

Liszt conseguiu compor para *o* piano.

Os estudos

Os doze *Estudos de Execução Transcendente,* que constituem igualmente uma coleção muito heterogênea, têm maior projeção estética. Os n.os 1 *(Prelúdio)* e 2 são exemplos perfeitos de «música pura», muito breves e concisos; o n.º 10 também não alude a nada; o n.º 3, pelo contrário, inicia uma série de propostas programáticas que vamos referir em breves palavras. *Paysage* (3), *Feux follets* (5) e *Chasse-neige* (12) são de inspiração «naturalista»; *Mazeppa* (4), sobre a lenda do herói polonês escrita por Victor Hugo, é a base do poema sinfônico do mesmo nome; *Wilde Jagd* (8) descreve também uma cavalgada furiosa, com fenomenal

Frederico Antonio Neiva

As emoções e sensações artísticas experimentadas por Liszt nas suas constantes viagens inspiraram-lhe muitas composições para piano, que foram agrupadas em três álbuns sob o título de Anos de Peregrinação. *O primeiro deles, que há que situar numa fase inicial da sua produção programática, reporta-se às vivências do compositor na Suiça, país de que oferecemos, à direita, uma paisagem,* Der Watzmann, *do pintor alemão Ludwig Richter (1803-1884). Os outros dois álbuns, impregnados de inspiração lírica, correspondem aos anos que passou na Itália.*

virtuosismo «de bravura»; *Heróica* (7) é música de grande exaltação romântica, enquanto o n.º 9, *Ricordanza,* é tratado com um romantismo de tom intimista, que não está longe do das belas romanças de Mendelssohn; *Vision* (6), que contém uma alusão ao tema do *Dies Irae,* possui o caráter grave e majestoso de um hino; por fim, *Harmonies du soir* (n.º 11), que Schumann salientou entre todos os outros, na sua análise destes estudos lisztianos, é uma obra-prima, próxima em espírito dos noturnos de Chopin, e de uma sonoridade tão sutil e sugestiva que antecipa as conquistas do piano de Debussy.

Como se vê, as séries de estudos do músico húngaro não possuem a concisão musical e estilística dos op. 10 e 25 de Chopin, mas partilham com eles a condição de música extraordinária, além do seu valor técnico-instrumental, isto é, funcional. E, uma vez que estamos a estabelecer paralelismos com o genial polonês, vem a propósito indicar aqui que Liszt compôs duas baladas, a segunda das quais (de 1853) tem gozado de um certo prestígio junto dos intérpretes, embora ambas continuem um pouco na sombra, certamente por saírem prejudicadas da inevitável comparação com as quatro obras-primas de Chopin do mesmo título. *As Consolações* (1849-1850) pertencem à música de Liszt que se pode relacionar com a estética do polonês: estas páginas, inspiradas em versos de Sainte-Beuve, constituem, pelo seu espírito e pela técnica ausente de efeitos exteriores, matéria que deve ser dada a conhecer a todos aqueles que continuam a definir Liszt como um cultor exclusivo de um pianismo «de bravura».

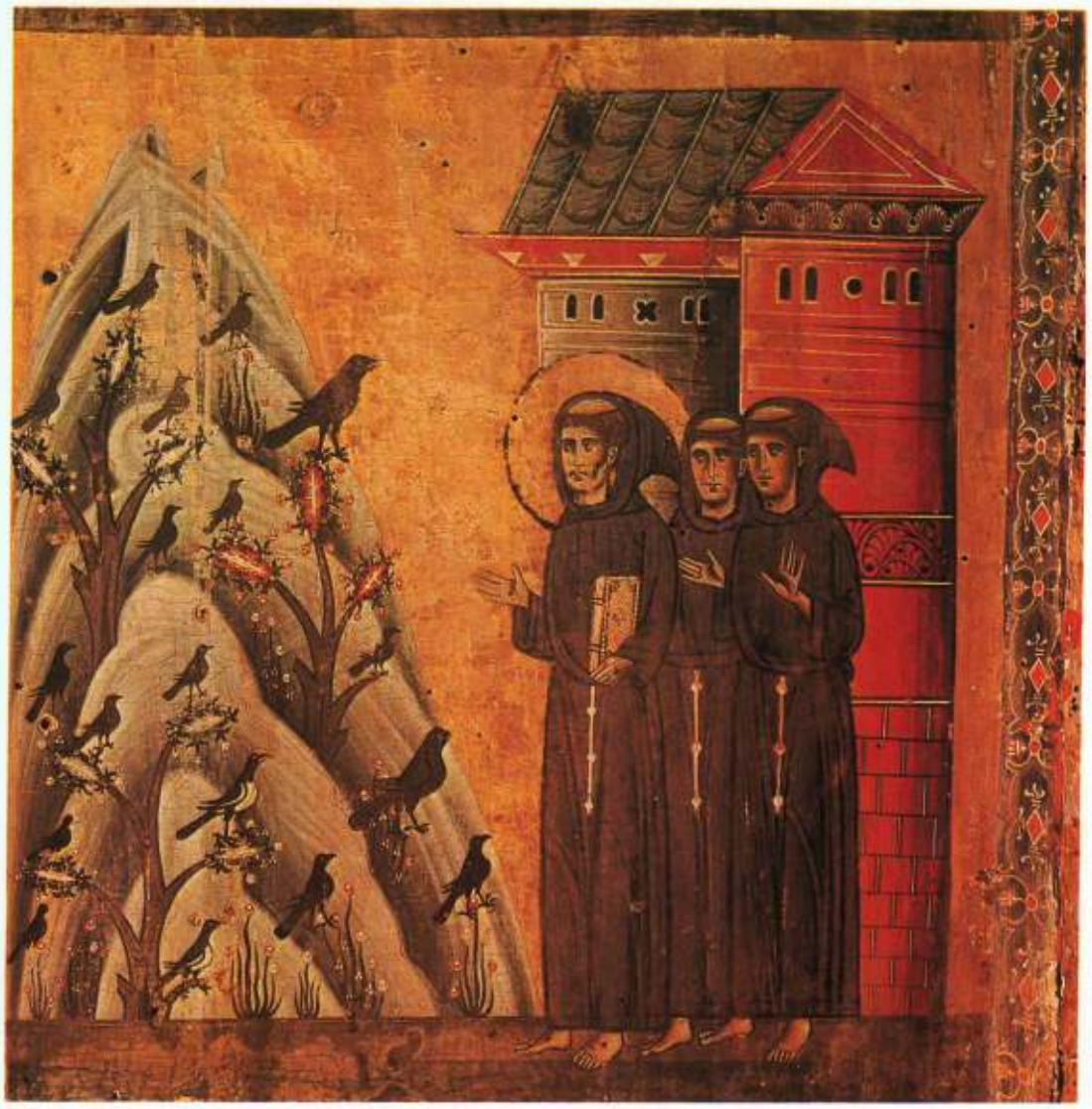
Outras obras programáticas

Mas o programatismo observado nos estudos conduz-nos ao comentário das páginas mestras que Liszt criou para o piano dentro deste estilo, como as *Harmonias Poéticas e Religiosas* (1834-1852), magistral friso poemático unificado pela transcendência da escrita pianística e pela elevação da inspiração, cuja origem expressiva o título reflete perfeitamente.

Desde 1835 que Liszt se deixou seduzir por paisagens, fatos e sensações artísticas que conheceu nas suas contínuas viagens e transformou tudo isso em sucessivos cadernos, a cuja última configuração deu o título de *Anos de Peregrinação.* São três os álbuns com este título: o primeiro deles corresponde às vivências de Liszt na Suíça; os dois

Embaixo: capa da adaptação musical Três Sonetos de Petrarca, *extraída do segundo álbum de* Anos de Peregrinação.

Neue Pinakothek, Munich / Artgens Savat



A sonata em si menor de Liszt, cuja capa reproduzimos em cima, foi composta em 1853 e dedicada a seu amigo Robert Schumann. Apesar do título, a ordenação da obra afastou-se do esquema tradicional. Liszt prescindiu da divisão em três ou quatro andamentos para adotar um discurso contínuo com a duração de meia hora.

À esquerda: detalhe do retábulo conservado na Igreja de S. Fransisco de Pescia (Itália) S. Francisco Pregando aos Pássaros, *única obra assinada e com data (1235) do pintor italiano Bonaventura Berlinghieri. O poema de Liszt intitulado* Duas Lendas *inspira-se na vida desse santo e na de S. Francisco de Paula.*

restantes, às de Itália. Há que situar o primeiro *Ano* (Suíça) num estado inicial do programático, que confinava com o descritivo — *Capela de Guilherme Tell, O Lago de Wallenstadt, Tempestade, Vale de Obermann, Os Sinos de Genebra* (rabiscados por Liszt quando nasceu a sua primeira filha) — mas já caracterizada por uma grande eficácia pianística e rica musicalidade, e que contém uma página tão magistral e premonitória do piano moderno como *À beira do Manancial,* preferida por tantos intérpretes. O segundo volume ou *Ano* (Itália) possui maior densidade musical e caráter programático mais sutil, uma vez que corresponde a fontes de inspiração nem sempre tão «visuais» como as que deram origem às obras anteriormente citadas. Assim, *Sposalizio* nasceu da contemplação de uma tela de Rafael; *Il pensieroso* inspirou-se na escultura de Miguel Ângelo; os n.os 4, 5 e 6 são a resposta musical de Liszt aos sonetos 47, 104 e 123 de Petrarca; finalmente, este volume dos *Anos de Peregrinação* inclui a *Sonata segundo uma Leitura de Dante,* esplendorosa manifestação de pianismo profundo, inspiração poemática e originalidade formal. Entre as peças do terceiro volume, sobressai sem dúvida *Jogos de Água,* composição que nos situa de maneira inequívoca perante a «música aquática» de Debussy e, sobretudo, de Ravel. Os *Anos de Peregrinação* italianos têm como apêndice as três peças de *Veneza e Nápoles,* de que faz parte uma das virtuosísticas tarantelas compostas por Liszt.

Não podemos terminar esta seção dedicada ao piano lisztiano de inspiração programática sem nos referirmos às duas magníficas *Lendas* intituladas, respectivamente, *S. Francisco de Assis Pregando aos Pássaros* e *S. Francisco de Paula Caminhando sobre as Ondas,* bem como a várias composições da sua última fase — *Nuage gris* (1881), *A Gôndola Lúgubre* (1882) e *Unstern* (1885) — verdadeiros achados de sonoridade, que vêm demonstrar a excepcional lucidez daquele ancião cheio de achaques, que tanto enriqueceu o repertório de piano até ao final dos seus dias.

A sonata em si menor

Embora esta análise da produção pianística do compositor húngaro não pretenda ser exaustiva, o leitor deve ter notado a ausência de qualquer menção a uma obra tão fundamental como a sonata em si menor, obra-prima do catálogo lisztiano e uma das páginas mais transcendentes do grande piano romântico. Foi composta em 1853 e — como dissemos na biografia — dedicada a Robert Schumann. A sonata está para a música de piano quase como as sinfonias *Fausto* e *Dante* estão para a música orquestral do autor: são a sua visão pessoal das formas mais importantes dos respectivos gêneros instrumentais; e dizemos «quase» porque, enquanto as sinfonias demonstravam uma inspiração perfeitamente equiparável à dos poemas sinfónicos, a sonata, pelo contrário, afasta-se do caráter programático para se transformar em protótipo de «música pura». Não se consegue vislumbrar nesta obra qualquer base extramusical e, por isso, ela constitui o exemplo mais perfeito de construção formal que se pode encontrar em Liszt.

A originalidade e o mérito desta construção resultam do seguinte fato, aparentemente paradoxal: apesar do título, a sonata em si menor não obedece à forma sonata típica do período clássico-romântico, mas utiliza uma estrutura formal pessoalíssi-

ma, de enormes consequências futuras e de que poderíamos citar como precedentes a *Fantasia Wanderer*, de Schubert (obra que Liszt admirava e da qual realizou uma versão para piano e orquestra), e alguns aspectos peculiares das últimas sonatas de Beethoven. Para começar, não existe a típica divisão em três ou quatro andamentos, mas sim um grande discurso contínuo cuja duração ronda a meia hora, acolhendo no seu seio os necessários contrastes de tempo e de expressão. A ordenação da obra prescinde também do esquema tradicional «exposição-desenvolvimento-reexposição» e representa a forte coesão que Liszt alcançava por meio da lógica do discurso, fazendo que cada momento surgisse como consequência do anterior e derivasse da maneira mais natural no seguinte. Assim, oferecem-se ao ouvinte referências auditivas mediante o oportuno reaparecimento periódico dos motivos celulares que constituem o material temático da sonata. Em resumo, utiliza-se, com uma personalidade e eficácia esmagadoras, uma linguagem baseada no processo de tensão-relaxamento, que deu (e continua a dar) à música posterior um jogo tão extraordinário.

Catálogo da obra instrumental

Piano

Estudos e exercícios

Estudo em doze exercícios (1826) • 24 grandes estudos (1837) • *Mazeppa* (1840) • *Estudos de Execução Transcendente* (1851): 1. *Prelúdio* (dó); 2. Em lá; 3. *Paisagem (fá); 4. Mazeppa* (ré menor); 5. *Fogos Fátuos* (si bemol); 6. *Visão* (sol menor); 7. *Heróica* (mi bemol); 8. *Wilde Jagd* (dó menor); 9. *Ricordanza* (lá bemol); 10. Em fá; 11. *Harmonias da Noite* (ré sustenido), 12. *Barrenieves* • *Estudos de Execução Transcendente segundo Paganini* (1838): 1. Em sol; 2. Em mi bemol; 3. *La Campanella;* 4. Em mi; 5. *A Caça;* 6. Em lá; • *Grandes Estudos de Paganini* (1851) • Peças de salão, estudos de aperfeiçoamento (1840) • *Ab irato* (1852) • 3 estudos de concerto em lá bemol, fá e ré bemol (1848) • 2 *Konzertetüden* (1863) • *Technische Studien* (1868-1880) • *Variações sobre Uma Valsa de Diabelli (1882)* • *8 Variações* (1824) • *7 Variações Brilhantes sobre Um Tema de Rossini* (1824) • *Improviso Brilhante sobre Temas de Rossini e Spontini* (1824) • *Allegro di bravura* (1824) • Rondó *di bravura* (1824).

Peças diversas

Harmonias Poéticas e Religiosas (1834-1852) • *Aparições* (1834): 1. *Senza lentezza quasi allegretto;* 2. *Vivamente;* 3. *Molto agitato ed appassionato* • *Álbum de Um Viajante* (1835-1836), 3 livros: I. *Impressões e Poesias;* 1. *Lyon;* 2-a. *O Lago de Wallenstadt;* 2-b. *Ao Lado de Uma Fonte;* 3. *Os Sinos de Genebra;* 4. *O Vale de Obermann;* 5. *A Capela de Guilherme Tell;* 6. *Salmo;* II *Flores melódicas dos Alpes;* 7-a. *Allegro* (dó); 7-b. *Lento* (mi menor-sol maior); 7-c. *Allegro pastorale* (sol); 8-a. *andante con sentimento* (sol); 8-b. *Andante molto espressivo* (sol menor); 8-c. *Allegro moderato* (mi bemol); 9-a. *Allegretto* (lá bemol); 9-b. *Allegretto* (ré sustenido); 9-c. *Andantino con molto sentimento* (sol); III *Paráfrases:* 10. *O Prado das Vacas;* 11. *Uma Noite nas Montanhas;* 12. *O Prado das Cabras* • Fantasia romântica sobre 2 temas suíços (1836) • *Anos de Peregrinação:* Primeiro ano, Suíça (1848-1854): 1. *A Capela de Guilherme Tell;* 2. *No Lago de Wallenstadt;* 3. *Pastoral,* 4. *Ao Lado de Uma Fonte;* 5. *Tempestade;* 6. *O Vale de Obermann;* 7. *Écloga;* 8. *O Mal do País;* 9. *Os Sinos de Genebra;* Segundo ano, Itália (1837-1849): 1. *Sposalizio;* 2. *Il pensieroso;* 3. *Canzonetta de Salvator Rosa;* 4. *Soneto de Petrarca* 47; 5. *Soneto de Petrarca* 104; 6. *Soneto de Petrarca* 123; 7. *Depois de Uma Leitura de Dante,* fantasia quase uma sonata; Veneza e Nápoles (suplemento dos *Anos de Peregrinação*) • Primeira versão (1840): 1. *Lento;* 2. *Allegro;* 3. *Andante placido;* 4. *Tarantelas napolitanas.* Segunda versão (1859): 1. *Gondoliera;* 2. *Canzone;* 3. *Tarantella;* Terceiro ano (1867-1877): 1. *Angelus;* 2. *Nos Ciprestes da Villa d'Este;* 3. Id.; 4. *Jogos de Água de Vila d'Este;* 5. *Sunt lacrimae rerum;* 6. *Marcha Fúnebre;* 7. *Sursum corda* • *Albumblatt* em mi (c. 1841) • Folhas de álbum em lá bemol (1841) • *Albumblatt in Walzerform* em lá (1842) • *Elegia sobre Motivos do Príncipe Luís Fernando da Prússia* (1842) • *Andante amoroso* (publ. 1847) • *Romance* (1848) • Balada n.º 1, em ré bemol menor (1845-1848) • Balada n.º 2, em si menor (1853) • *Consolações* (1849-1850) • *Harmonias Poéticas e Religiosas* (1845-1852): 1. *Invocação;* 2. *Ave Maria;* 3. *Bênção de Deus na Solidão;* 4 *Recordação dos Mortos;* 5. *Pater Noster;* 6. *Hino do Menino ao Despertar;* 7. *Funerais;* 8. *Miserere;* 9. *Andante lacrimoso;* 10. *Cântico de Amor* • *Hino da Noite* (1847) • *Berceuse* (1.ª versão, 1854; 2.ª versão, 1862) • *Lendas* (1863): 1. *S. Francisco de Assis; O Sermão aos Pássaros;* 2. *S. Francisco de Paula Caminhando sobre as Ondas* • *Grosses Konzertsolo* (publ. 1851) • *Scherzo e Marcha* (1851) • Sonata em si menor (1852-1853) • *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen,* prelúdio (1859) • *Variações sobre Um Tema de Bach* (1862) • Sarabanda e chacoina de *Almira,* de Händel (1879) • *Ave Maria* (1862) • *Aleluia e Ave Maria* (1862) • *Urbi et orbi,* bênção papal (1864) • *Vexilla regis prodeunt* (1864) • *Árvore de Natal* (1874-1876): 1. *Psallite;* 2. *O heilige Nacht;* 3. *Die Hirten an der Krippe;* 4. *Adeste Fideles;* 5. *Scherzoso;* 6. *Carrilhão;* 7. *Schlummerlied;* 8. *Altes provencal, Weihnachtslied;* 9. *Abendglocken;* 10. *Ehemals;* 11. *Ungarisch;* 12. *Polnisch* • *Sancta Dorothea* (1877) • *Resignazione* (1877) • *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi* (1880) • Peça para piano em lá bemol maior (1866) • *A Marquesa de Blocqueville, Retrato Musical* (1868) • *Improviso* (1872) • 5 *Kleine Klavierstücke* (1865-1879) • *Klavierstücke* em fá sustenido maior (depois de 1860) • *Elegia* (1874) • *Zweite Elegie* (1877) • *Toccata* (1865-1881) • *Nuvens Cinzentas* (1881) • *A Gôndola Lúgubre* (1882, 2 versões) • *Am Grabe Richard Wagners* (1883) • *Schlaflos, Frage un Antwort,* noturno (1883) • *Recolhimento* (depois de 1880) • *Em sonhos,* noturno (1885).

Danças

Grande valse di bravura (1836, duas versões) • *Valsa Melancólica* (1839) • *Ländler* em lá bemol maior • *Pequena Valsa Favorita* (1842) • *Valsa-Improviso* (c. 1850) • 3 caprichos-valsas (c. 1850) • *Quatro Valsas Esquecidas* (1881-1885) • *Terceira Valsa Mefisto* (1883) • *Polca Mefisto* (1883) • „Galope em lá menor (c. 1841) • *Grande Galope Cromático* (1838) • *Mazurca Brilhante* (1850) • 2 polacas em dó menor e mi maior (1851) • *Czarda Macabra* (1881-1882) • 2 czardas (1884-1886) • *Marcha Solene para o Centenário de Goethe* (1849).

Peças baseadas em temas nacionais

Tchecos

Hussitenlied (1840).

Ingleses

God Save the Queen.

Franceses

2 peças: *Faribolo Pastour Chanson du Béarn* (1844) • *La Marseillaise* (publ. 1872) • *La cloche sonne* (c. 1850) • *Vive Henri IV* (c. 1870-1880).

Alemães

Gaudeamus igitur (1843).

Húngaros

2 Sätze ungarischen Charakters (1831-1837) • *Magyar Dallok,* melodias nacionais húngaras (1839-1847) • *Magyar rhapsodiák,* rapsódias húngaras (1839-1847) • *Ungarische Rapsodien* (1846-1885): 1. *Lento, quasi recitativo* (dó sustenido menor); 2. *Lento a capriccio* (dó sustenido menor); 3. *Andante* (si bemol maior); 4. *Quasi adagio, altieramente* (mi bemol maior); 5. *lento con duolo* (mi menor); 6. *Tempo giusto* (ré bemol maior); 7. *Lento* (ré menor); 8. *Lento a capriccio* (fá sustenido menor); 9. *Carnaval de Peste* (mi bemol maior, duas versões); 10. *Prelúdio* (mi maior); 11. *Lento a capriccio* (lá menor); 12. *Mesto* (dó sustenido menor); 13. *Andante sostenuto* (lá menor); 14. *Lento quasi marcia funebre* (fá menor); 15. Marcha de Rákóczy (lá menor, duas versões); 16. *Allegro* (lá menor); 17. *Lento* (ré menor); 18. *Adagio* (dó sustenido menor); 19. *Lento* (ré menor); • 5 *Ungarische Volkslieder* (1873).

Italianos

Canzone napolitana (1842).

Poloneses

Glanes de Woronince (1847-1848): 1. *Balada Ucrânia (dumka);* 2. *Melodias Polonesas;* 3. *Lamentos (dumka).*

Russos

Duas Melodias Russas (1842) 1. *O Rouxinol;* 2. *Canção Boémia* • *Adeus* (canção popular 1885).

Espanhóis

Rondó Fantástico sobre Um Tema Espanhol («O contrabandista», de Manuel García, 1836) • *A Romanesca* (1839) • *Grande Fantasia de Concerto sobre Melodias Espanholas* (1845) • *Rapsódia Espanhola* (Folia de Espanha e Jota aragonesa, 1863).

Piano a quatro mãos

Festpolonaise (1876) • Variações sobre *Chopsticks* (1880) • Noturno em mi maior.

Dois pianos

Grosses Konzertstück über Mendelssohns Lieder ohne Worte (1834) • *Concerto Patético* (antes de 1857).

Órgão

Fantasia e fuga sobre o cântico *Ad nos ad salutarem undam* (1850) • Prelúdio e fuga sobre o nome BACH (1855, revisto em 1870) • *Ora pro nobis* (litania, 1864). *Resignazione* (1877) • *Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviens* (1879) • *Gebet* (1879) • *Requiem* (1883) • *Regina caeli* (1865).

Capítulo 31

A popularização da música

A primeira metade do século XIX representa, para o ento caminhar da música em direção às formas atuais, um marco transcendente constituído por uma plêiade de compositores, executantes e pedagogos que supera em número, ousadia interpretativa e categoria didática qualquer outra época. Para trás ficam os anos em que o músico desempenhava um papel subalterno nas grandes cortes principescas, como artesão de uma atividade que era mais engenhosa e manual do que outra coisa. No horizonte da mudança do século surge uma nova concepção do compositor e do intérprete, que se enraizará profundamente no contexto social pelo que significa de libertação da atividade artística.

A par das outras artes, a música percorrerá nesses anos um caminho semelhante ao seguido por Goya, no seu âmbito artístico: uma primeira época cortesã, que alimenta ainda rescaldos de servilismo; quando da invasão napoleônica, pinta o povo em armas contra a opressão, seja qual for o sinal desta; finalmente, nos últimos anos da vida encerra-se na contemplação dos seus próprios fantasmas interiores.

O pintor bem como o músico verão nesta mudança de gostos um novo tipo de produção que se há de dirigir sobretudo a uma camada mais ampla da sociedade (a «humanidade» no seu conjunto, diz-nos Beethoven na 9.ª sinfonia), e em cujo conteúdo se conjugarão as proezas virtuosísticas e a manifestação de sentimentos patrióticos, amorosos ou pastoris.

O *status* social do músico mudou, para se converter paulatinamente na idéia (tão romântica mas ainda tão presente nos nossos dias) do gênio, da pessoa que, num momento de inspiração, improvisa ao piano ou ao violino uma peça cheia de sentimento e conteúdo programático; já não bastarão as engenhosas peças dos que querem maravilhar o público com as suas escalas brilhantes ou com as suas obras vocais encantadoras; tê-las-ão de enriquecer com um conjunto de idéias que dêem sentido ao devir sonoro.

Para esta situação de força dramática contribui, sem dúvida, o aperfeiçoamento dos instrumentos. Do mosaico dos instrumentos herdados de épocas anteriores, o construtor romântico escolheu aqueles que melhor se adaptavam à estética do momento e aperfeiçoou-os até a um ponto que, em muitos casos, não foi superado sequer pela tecnologia do nosso século.

Esta atividade artesanal congregou os esforços do compositor e do intérprete, que estabeleceram para cada instrumento uma hierarquia em função da sua utilidade, hierarquia essa que chegou aos nossos dias como um fato indiscutível.

Os compositores do nosso século tiveram de lutar com afinco para conseguirem alterá-la e criar uma nova relação instrumental, coisa que só alcançaram em raras ocasiões.

A interpretação musical em família constituiu a porta de acesso da burguesia à arte. Na página anteior: Concerto Familiar em Basiléia, *de Sebastian Gutzwiller. A música ocupou um lugar importante na atividade cotidiana até surgirem as salas de concertos.*

O oficlide (em cima, à esquerda) foi inventado em 1817 pelo francês Jean-Hillaire Asté, conhecido por Hallary. Embora se destinasse às bandas militares, em 1819 Spontini introduziu-o na sua obra Olimpia. *Em cima: caricatura de A. Sax, criador dos saxofones.*

Os instrumentos românticos

O quarteto de cordas (violino, violeta, violoncelo e contrabaixo) chegou aperfeiçoado ao século XIX graças à atividade desenvolvida em Brescia e Cremona por Stradivari, Guarneri e outros grandes violeiros. Quanto à estrutura, pouco se podia melhorar, mas o mesmo não acontecia relativamente à apresentação. O quarteto de cordas orquestral converteu-se no eixo do discurso musical e gozou de uma supremacia que depois iria perder paulatinamente a favor dos instrumentos de sopro e, mais tarde, de percussão.

Em contrapartida, os instrumentos de sopro receberam, ao longo do século XIX, aperfeiçoamentos que lhes estabilizaram o timbre e ampliaram a tessitura. Não podemos deixar de referir o trabalho de **Iwan Müller** (1786-1854), que, em 1812, dotou o clarinete de treze chaves; de **Frédéric Triebert** (1813-1878), que, entre 1840 e 1878 aperfeiçoou o oboé; de **Adolf Sax** (1814-1894), criador, a partir de 1840, da família dos saxofones, ou de **Theobald Böhm** (1794-1881), que em 1847 apresentou a flauta com as chaves e os orifícios que hoje lhe conhecemos. Em 1815, **Heinrich Stölzel** (1772-1844) inventou a trombeta de pistões, que substituiu a de harmonia. O mecanismo de pistões foi também aplicado à trompa, o que permitiu a este instrumento abarcar todos os graus da escala cromática. Os instrumentos de percussão tiveram de esperar que neles fossem introduzidos os necessários aperfeiçoamentos: em 1882, **Pittrich** e **Queisser** inventaram o timbale de pedal.

Graças a estas melhorias técnicas, a orquestra romântica pôde estabilizar a sonoridade quanto a variações de intensidade e distribuição de intervenções solistas. O interesse pelo contraste sonoro entre o fortíssimo e o pianíssimo fizera surgir no século anterior, devido ao trabalho de **Bartolomeo Cristofori,** o *gravicembalo col piano e forte,* ou seja, o pianoforte (1709), instrumento precursor do atual piano, que necessitou de muitos aperfeiçoamentos para conquistar ao cravo a supremacia no campo da pedagogia e da interpretação.

A transformação foi obra de **Sebastien Érard** (1752-1831). Em 1821-1822, este construtor francês adotou o sistema de pedais em vez das joelheiras habituais e introduziu o mecanismo revolucionário de duplo escape, que permite uma maior velocidade e nitidez de som. A partir daí, poucas modificações seriam acrescentadas ao piano de Érard (com exceção do terceiro pedal de **Steinway**), que irá converter-se no instrumento romântico por antonomásia, uma vez que era o que melhor respondia ao gosto burguês, ao interesse didático e ao contraste entre sons fortes e suaves. Entre 1820 e 1840, o órgão foi alvo de uma melhoria técnica no mesmo sentido do piano: o teclado expressivo que permite modular a intensidade, obra do artesão franco-catalão **Aristides Cavaillé-Coll** (1811-1899). Neste período apareceram ou foram aperfeiçoados outros instrumentos de menor audiência: a título de exemplo, citaremos o acordeão, que surgiu em 1820, e o harmônio, inventado por **Débain** em 1849.

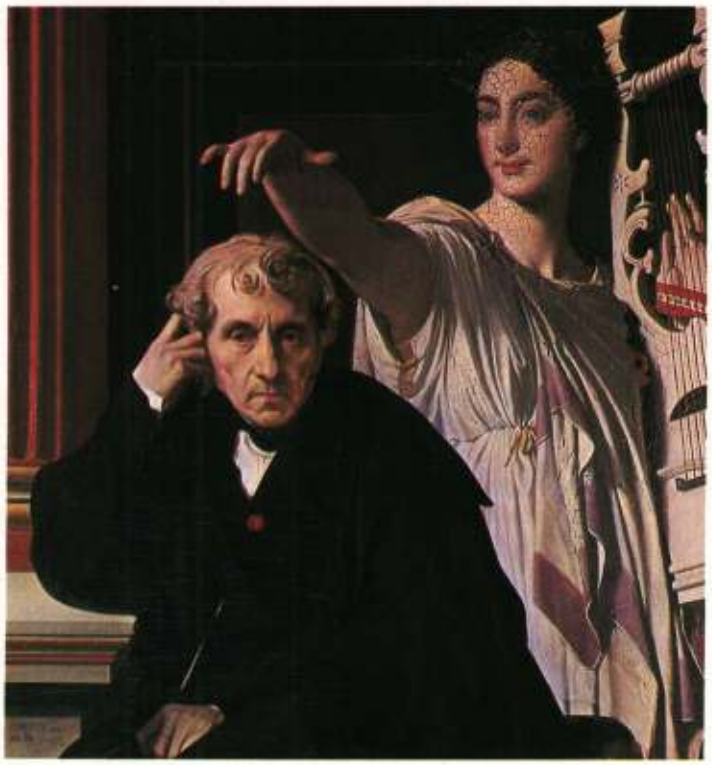
O aperfeiçoamento dos instrumentos e a sua difusão industrial permitiram aos compositores viajar com certa freqüência. Os músicos deslocavam-se para dar os seus concertos, para aprender nos centros de maior renome e para conhecerem os grandes mestres, o que contribuiu para a homogeneização de critérios estéticos e para a divulgação de concepções sonoras.

Os compositores

Os grandes mestres eram conhecidos em todo o lado e olhados como modelos pelos seus contemporâneos e discípulos. Isso veio dar origem a uma hierarquia de valores e a uma certa rivalidade entre os partidários de um ou de outro modo de compor ou de interpretar; assim nasceu a polêmica entre os *Davidsbündler* de Schumann e a escola de Weimar, chefiada por Liszt.

Luigi Cherubini, nascido em Florença em 14 de setembro de 1760, mudou-se para Londres em 1784, depois de ter tido um contato proveitoso com a ópera, para cair, finalmente, na Paris de gluckistas e piccinistas e ser considerado o compositor da Revolução Francesa. Inspetor e, mais tarde, diretor do Conservatório de Paris, interveio com uma eficácia duvidosa na seleção de jovens aspirantes ao ingressar nesta prestigiosa instituição. Liszt, por exemplo, foi excluído e, em contrapartida, o jovem Arriaga não só foi aceite, como teve direito a honras pela sua precocidade musical. Grande pedagogo, Cherubini deixou, para além da produção vocal, um belo conjunto de obras de câmara. Morreu na capital francesa, em 1842.

Juan Crisóstomo Arriaga, tão bem acolhido por Cherubini no Conservatório de Paris, nasceu em Bilbau em 27 de janeiro de 1806. Tal como Mozart, mostrou desde muito novo uma grande capacidade de criar e resolver problemas técnicos, que lhe valeu os aplausos da Sociedade Filarmônica de Bilbau. Morreu antes de atingir os 20 anos, a 17 de janeiro de 1826, e



O compositor Luigi Cherubini (1760-1842), cujo retrato, da autoria de Jean Auguste Ingres, reproduzimos à esquerda, legou-nos, além da sua produção vocal, um conjunto numeroso de obras de câmara.

Em cima: litografia de John Hayter, em que aparece Carl Maria von Weber dirigindo a orquestra, durante a representação da ópera Der Freischütz, *no Covent Garden de Londres.*

era então professor auxiliar de harmonia e contraponto no Conservatório de Paris. A sua obra, em sintonia com as expressões da época, poderia ter ido mais longe se a doença não lhe tivesse tão prematuramente truncado a vida; deixou um espólio de certo valor, representado por uma sinfonia, a ópera *Os Escravos Felizes* — de que apenas resta a abertura — e três quartetos de cordas. Ao mesmo Conservatório pertenceram homens da craveira de **Étienne-Nicolas Méhul** (1763-1817) ou **François-Adrien Boieldieu** (1775-1834), que se dedicaram principalmente ao campo operático. Boieldieu, que substituiu Méhul na cátedra, viajou por toda a Europa e chegou a ser diretor da orquestra imperial russa e compositor dessa corte. Foi professor de Fétis, Adam e Zimmermann. **Anton Rejcha** (conhecido também por Antoine Reicha, versão francesa do seu nome), que, em 1835, substituiu Boieldieu na Academia Francesa, nasceu em Praga, em 1770, e acompanhou seu tio, o violoncelista Josef Reicha, a Bonn, onde foi companheiro de Beethoven na orquestra da corte. Viajou por Hamburgo, Paris e Viena e, finalmente, foi nomeado professor do Conservatório de Paris, cidade onde morreu em 1836. As suas obras didáticas, como o *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (1818), exerceram uma forte influência sobre compositores tão diferentes como Berlioz, Liszt e César Franck. Errante como os anteriores, **Carl Maria von Weber,** nascido em Lübeck em 1786, estudou com Michael Haydn em Salzburgo e depois em Munique e Viena. A sua vida agitada levou-o de Stuttgart a Mannheim, Darmstadt, Praga e Dresden, como diretor teatral e compositor de óperas. As suas obras *Der Freischütz* («O Franco-Atirador», 1817-1821) e *Oberon* (1825-1826) constituem os alicerces da nova concepção da ópera romântica alemã.

Dentre as suas peças instrumentais, as mais apreciadas são o quinteto com clarinete (1815) e o *Convite à Valsa (Aufforderung zum Tanz*, 1819). Esta última, que tem um programa semelhante ao da *Batalha de Vitoria*, de Beethoven, é um exemplo vivo da nova concepção no plano da composição. Foi orquestrada por Berlioz e levada à cena, com o título de *O Espectro da Rosa*, pelos Bailados Russos, graças a Nijinski e Fokine. Com ela surgiu um gênero que acompanharia sobretudo a música centro-européia ao longo do século, a valsa, de cujo maior expoente será a família vienense dos Strauss.

Johann Strauss, pai, nasceu em 14 de março de 1804, em Viena, e morreu nessa cidade em 25 de setembro de 1849. Os seus estudos e aspirações musicais levaram-no a formar um conjunto com **Josef Lanner.** Em 1825, constituiu a sua própria orquestra e começou a divulgar a nova forma da valsa, cheia de melodias galantes e com uma orquestração e um tempo perfeitamente românticos. O êxito obtido levou-o a viajar com uma orquestra ampliada de 28 membros pela Bélgica, Holanda, França e Inglaterra. Iniciador da escola, deixou a seu filho o trabalho de divulgação do gênero.

Johann Strauss II (nascido em Viena a 25 de outubro de 1825 e falecido na mesma cidade em 3 de junho de 1899) levou as valsas a alturas insuspeitadas. Além das operetas, Strauss escreveu 479 valsas, algumas das quais são tão populares que chegaram a fazer parte do acervo cultural europeu.

À valsa dedicaram também os seus esforços compositores como Chopin ou **Émile Waldteufel** (1837-1915), conhecido pelo «Strauss francês» devido às suas 300 valsas. Este gênero foi cultivado durante o século XIX não só pelo seu significado mas também pelo desejo de redescobrir as formas de manifestação popular que o romantismo trouxe consigo.

Os pianistas

Devido ao novo papel do piano, todos os compositores

do século XIX tiveram contato com ele. O piano recebeu dos compositores, teóricos e intérpretes uma bagagem musical e técnica que superou de longe a de qualquer outro instrumento. Por outro lado, e como nota final dessa avalancha de partituras, as obras mais célebres de todos os tempos foram arranjadas para piano, para deleite dos serões caseiros.

Ao lado dos grandes compositores, entre os quais Beethoven e Chopin são duas figuras ilustres (representando cada um deles uma concepção própria do piano), apareceram muitos outros que enriqueceram com o seu trabalho a escrita e a interpretação pianísticas.

John Field (1782-1837), de origem irlandesa, viajou pela Europa na companhia de Muzio Clementi, chegando a fazer escola em S. Petersburgo. A sua obra, constituída por sete concertos de piano e orquestra e peças diversas, merece ser citada pelo fato de ter criado um gênero inteiramente romântico, o noturno, que Chopin cultivaria e que mereceu um estudo de Liszt: *Über Fields Nocturnes*.

Ignaz Pleyel (1757-1831), nascido em Rupperstahl, Viena, no seio de uma família muito numerosa, foi protegido pela nobreza vienense e estudou com Haydn. Os seus primeiros passos musicais conduziram-no a Roma, Estrasburgo, Londres (onde competiu com Haydn nos Professionals Concerts) e Paris. Dedicou-se à composição de sinfonias, concertos de piano e muita música de câmara; escreveu um *Método de Piano* (1797) e fundou uma casa editora de música e uma fábrica de pianos, a Casa Pleyel, que, além de ter produzido inovações como o piano vertical ou o de dois teclados, esteve presente em inúmeras manifestações musicais graças à sala Pleyel, destinada às estréias dos novos pianistas, muitos dos quais se converteram em artistas famosos.

Editor e pianista, **Anton Diabelli** (1781-1858), salzburguês apesar do apelido, salientou-se principalmente na atividade docente e editorial. Foi para ele que Beethoven escreveu as *33 Variações*, op. 120.

Ignaz Moschelles (1794-1870), que aos 14 anos já dera provas do seu virtuosismo — adquirido junto dos professores vienenses Albrechtberger e Salieri — com um concerto de piano e orquestra, colaborou com Beethoven na transcrição para piano da ópera *Fidélio*.

Carl Czerny (1791-1857), por seu lado, estreou o concerto n.º 5 do gênio de Bonn na segunda vez que se apresentou em público. Foi um discípulo aplicado de Beethoven e criou uma escola de piano que ainda hoje constitui a base dos novos intérpretes. Entre o milhar de obras que compôs, evidenciam-se os *24 Pequenos Estudos de Velocidade*, a *Escola de Velocidade* e a *Escola do Concertista*.

Nem sequer estes compositores e intérpretes souberam resistir à tentação do virtuosismo pianístico, tantas vezes vazio de conteúdo. O primeiro deles foi **Muzio Clementi** (1752-1832), que assombrou a Europa não só com obras didáticas, como os *Gradus ad Parnassus* e uma infinidade de composições para piano ou piano a quatro mãos, mas com as suas veleidades virtuosísticas. Depois, outros o seguiriam mais ou menos de perto. **Johann Cramer** (1771-1858), autor da *Grande Escola de Pianoforte*, fundou a escola de piano moderna. **Sigmund Thalberg** (1812-1871), rival declarado de Liszt, com quem teve duelos musicais em público, criou em Nápoles uma escola de piano baseada numa sólida formação técnica e surpreendeu a audiência com acordes de décima ou com a sua maneira de encadear arpejos com as duas mãos envolvendo a melodia. Compôs um concerto de piano e orquestra em mi bemol maior, ou seja, na mesma tonalidade do concerto *Imperador* de Beethoven, bem como uma obra didática, o *Decameron*, op. 57, coleção de estudos de

O compositor e pianista italiano Muzio Clementi, em cima, segundo um quadro de A. Lemoine, alternou as aulas de piano (era um excelente professor) com as digressões de concertos.
À esquerda: gravura que representa John Strauss, filho, no dia da sua primeira atuação em público. Conhecido pelo nome de Johann II, para se distinguir de seu pai, é autor de numerosas valsas e operetas.

The Bettmann Archive, Inc.

Bibliothèque Nationale, Paris / Arquivo Selvat

Na evolução estética musical do século XIX, o violino é considerado o instrumento virtuosístico por excelência. A esse século correspondem as figuras de Ludwig Spohr (à direita) e de Niccolò Paganini (na página anterior), chamado o «violinista do diabo», pelo domínio que alardeava do instrumento. Em cima: Clara Schumann acompanhando ao piano o violinista Joseph Joachim, segundo um desenho de Adolf von Menzel.

dificuldade progressiva. Aluno e amigo de Clementi e conhecido de Field, um jovem pianista e compositor português, **João Domingos Bomtempo** (1775-1842), notabilizou-se também em Paris na primeira década do século. Com estes e outros compositores e pianistas, o piano adquiriu a maturidade necessária para se converter no instrumento-rei, substituto da orquestra na leitura de obras e também de outros instrumentos de uso doméstico.

Os violinistas

Apesar do papel indiscutível do piano na evolução da estética musical do século XIX, o instrumento virtuose por excelência foi o violino, que também recebeu uma herança considerável de compositores e intérpretes. Seria absurdo pretender que, tal como o piano, o violino era um instrumento novo, uma vez que isso equivaleria a ignorar a sua história e tradição, que têm origem no início do barroco; mas a escola moderna do violino começou no período romântico com, entre outros, **Giovanni Battista Viotti** (1753-1824) e **Pierre Baillot** (1771-1842) e continuou durante o século, dando como fruto o mais genial virtuose de todos os tempos, **Niccolò Paganini,** e um elenco de grandes intérpretes e compositores.

Paganini nasceu em Génova em 27 de outubro de 1782. Deu o seu primeiro concerto aos 9 anos, interpretando uma peça da sua autoria, umas variações sobre um tema popular, gênero que lhe granjearia mais tarde todo o tipo de êxitos (variações sobre temas de Rossini, Süssmayr ou o *God save the King*). O seu temperamento decidido e fogoso levou-o a romper com o meio familiar e a lançar-se à aventura desde muito jovem.

A sua fama não tardou a conduzi-lo a toda a Europa. As suas intervenções em público eram ansiosamente esperadas e nelas fazia gala de um domínio do instrumento que lhe valeu a fama de diabólico, pela maneira de tocar melodias, com cordas duplas ou triplas, numa tessitura altíssima, ou de fazer arpejos e escalas velozes com uma única corda. Também se tornou célebre pelas suas aventuras amorosas, que lhe deram um filho, Achille, que recompilou e divulgou a obra do pai. Paganini compôs um conjunto de peças diversas, concertos de violino, sonatas de violino ou viola e violino e um *corpus* de 24 caprichos, em que o virtuosismo é levado às últimas consequências.

Este virtuosismo vazio de conteúdo acabaria por ter um preço. Hoje em dia, a sua obra é um marco que se deve contemplar, mas a utilização do violino como mero instrumento sonoro faz que o seu trabalho não seja muito apreciado.

Apenas continuam a considerar-se obras de interesse os dois primeiros concertos — o concerto n.º 1, em ré maior, op. 6, e o concerto n.º 2, em si menor, op. 7, *La Campanella* —, bem como alguns caprichos, estes últimos porque no seu tempo inspiraram compositores como Liszt, Brahms ou Rachmaninof.

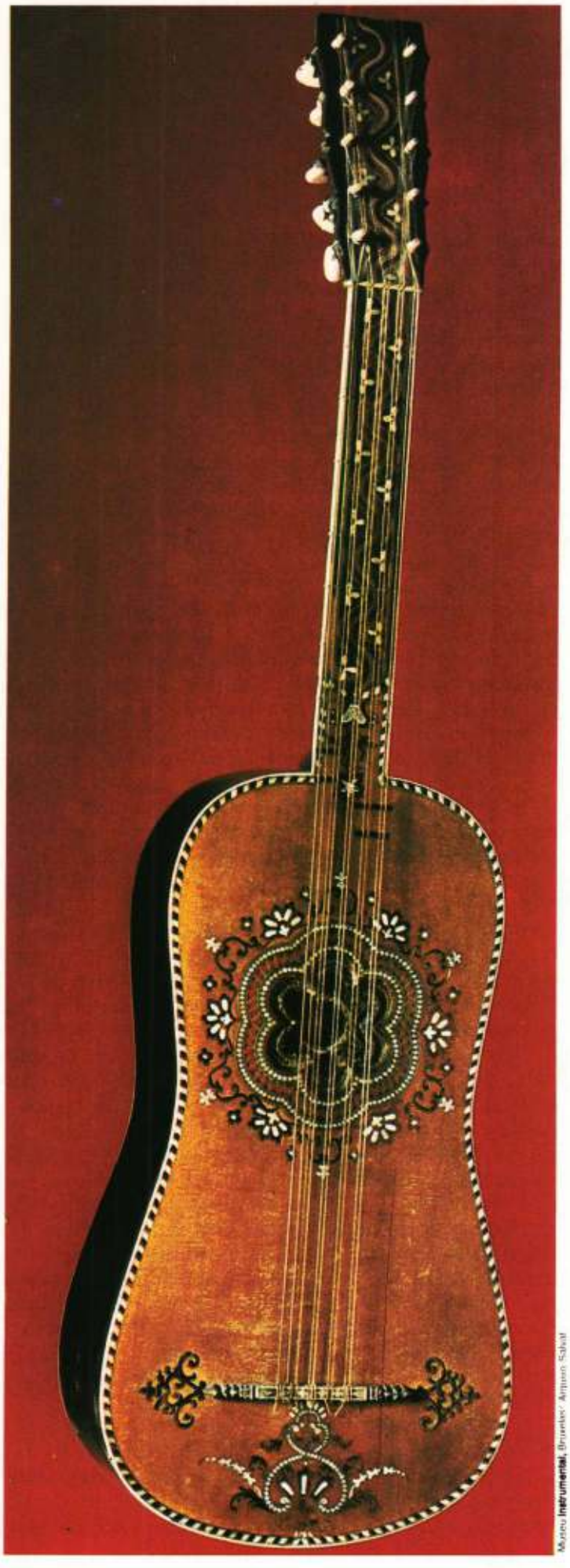
Instalado em Viena desde 1828, morreu em 27 de maio de 1840 com uma infeção na laringe.

A seu lado merece ser referido **Ludwig Spohr** (1784-1859) como animador da escola violinística do centro da Europa; discípulo de Stamiz e Eck, chegou a ser um dos mais célebres violinistas, diretor do Teatro An der Wien e mestre de capela da corte de Cassel. Viajante infatigável, amigo de Weber e Paganini, criou com as suas obras — sobretudo sinfonias e quartetos — um estilo um pouco efeminado pelo uso constante do cromatismo, que foi, sem dúvida, a transformação romântica do conceito clássico das notas de passagem.

Outros violinistas houve que, mercê da obra produzida, deixaram indelevelmente gravado o seu nome na história da música: **Josef Joachim** (1831-1907), companheiro de canseiras de Brahms e violino solista da Ópera de Weimar; **Henryk Wieniawsky** (1835-1880), nascido em Lublin (Polônia) e falecido em Moscovo, que viajou pela Europa e pela América na companhia de **Anton Rubinstein** (1829-1894), dando provas da sua brilhante execução. A obra deste último, que integra concertos, mazurcas, polacas e estudos para violino, está ligada às grandes escolas européias, donde saíriam figuras tão proeminentes como **Henri Vieuxtemps** (1820-1881), **Jésus Monasterio** (1836-1903), **Pablo Sarasate** (1844-1908), **Jacques Thibaud** (1880-1953) e muitos outros.

A escola de viola

O século XIX significa para a viola (divulgada com a designação espanhola de «guitarra») uma tomada de consciência do seu próprio valor; depois do esplendor do alaúde e da viola nos séculos XVI e XVII, a viola



Museu Instrumental, Bruxelas/ Arquivo Salvat

A viola, que foi relegada para segundo plano durante muito tempo devido à sua execução contrapontística, conseguiu ocupar o lugar que lhe correspondia, graças à revalorização dos instrumentos e ao regresso às fontes populares que se iniciou nos princípios do século XIX. Ferran Sor (à direita, capa da versão francesa do seu Método de Guitarra*) é o criador, juntamente com Dionísio Aguado, da escola guitarrística espanhola.*

Arquivo Salvat

cedeu perante a avalancha de instrumentos do século XVIII. A sua execução eminentemente contrapontística atirou-a para um plano secundário numa época em que a escrita harmônica conquistou as preferências dos compositores clássicos.

A viola (ou violão) permaneceu como instrumento de acompanhamento dos grupos de música popular e como acompanhante ideal das romanças, sendo também empregada na música de teatro. Mas o regresso às fontes populares e a revalorização dos instrumentos levada a cabo pelos homens do século XIX agiram a seu favor e nomes da craveira de **Ferdinando Carulli** (1770-1841), **Mateo Carcassi** (1792-1853), **Mauro Giuliani** (1781-1828) e do próprio Paganini, na Itália, **Napoléon Coste** (1806-1883), na França, e **Ferran Sor** (1778-1849) e **Dionisio Aguado** (1784-1849), na Espanha, criaram uma escola de viola que, sem pôr de lado a inspiração popular, levou o instrumento aos lugares habituais da criação musical — o conservatório e a sala de concertos. Faltava apenas a contribuição de **Francesc Tárrega** (1854-1909), que iniciará a escola contemporânea — seguido por Pujol, Segovia, Rodrigo e, no Brasil, Villa-Lobos — que hoje conhecemos.

Ferran Sor nasceu em Barcelona e estudou na escola do Mosteiro de Montserrat. Compôs várias obras, entre as quais uma ópera, *Telémaco,* estreada no Teatro da Santa Cruz daquela cidade quando tinha dezessete anos, e vários oratórios instrumentados para o duque de Medinaceli. A sua fama levou-o a Moscou, onde fixou residência e criou escola. A sua obra para viola compreende estudos de dificuldade diferente e progressiva, alguns dos quais, tais como os homônimos de Chopin, são interpretados como peças de concerto devido à sua grande coerência interna e melodia encantadora; é digna igualmente de menção a sua produção concertística constituída por sonatas, fantasias, valsas e variações, sobretudo as famosas *Variações sobre Um Tema de «A Flauta Mágica» de Mozart.* Podemos, pois, concluir que são três os motores da mudança de gosto musical no início do século XIX. Por um lado, a renovação e fixação da forma dos instrumentos e a consequente enxurrada de obras didáticas para se conseguir o domínio dos mesmos. Por outro, a crescente inter-relação entre os compositores, pedagogos e intérpretes das mais variadas origens. E, em terceiro e último lugar, a consciência cada vez mais clara do novo papel desempenhado pela música, que tem de partir do exemplo popular e dirigir-se de novo ao povo.

Textos das gravações

Die schöne Müllerin

texto: Wilhelm Müller

1. DAS WANDERN

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muss ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser!

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde drehn,
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
Die Steine!
Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Lasst mich in Frieden weiterziehn
Und wandern.

2. WOHIN?

Ich hört ein Bächlein rauschen
Wohl aus dem Felsenquell,
Hinab zum Tale rauschen
So frisch und wunderhell.

Ich weiss nicht, wie mir wurde,
Nicht, wer den Rat mir gab,
Ich musste auch hinunter
Mit meinem Wanderstab.

Hinunter und immer weiter,
Und immer dem Bache nach,
Und immer frischer rauschte
Und immer heller der Bach.

Ist das denn meine Strasse?
O Bächlein, sprich, wohin?
Du hast mit deinem Rauschen
Mir ganz berauscht den Sinn.

Was sag ich denn vom Rauschen?
Das kann kein Rauschen sein:
Es singen wohl die Nixen
Tief unten ihren Reihn.

Lass singen, Gesell, lass rauschen,
Und wandre fröhlich nach!
Es gehn ja Mühlenräder
In jedem klaren Bach.

3. HALT

Eine Mühle seh ich blinken
Aus den Erlen heraus,
Durch Rauschen und Singen
Bricht Rädergebraus.

Ei willkommen, ei willkommen,
Süsser Mühlengesang!
Und das Haus, wie so traulich!
Und die Fenster, wie blank!

Un die Sonne, wie helle
Vom Himmel sie scheint!
Ei, Bächlein, liebes Bächlein,
War es also gemeint?

4. DANKSAGUNG AN DEN BACH

War es also gemeint,
Mein rauschender Freund?
Dein Singen, dein Klingen,
War es also gemeint?

Zur Müllerin hin!
So lautet der Sinn.
Gelt, hab ich's verstanden?
Zur Müllerin hin!

Hat sie dich geschickt?
Oder hast mich berückt?
Das möcht ich noch wissen,
Ob sie dich geschickt.

Nun wie's auch mag sein,
Ich gebe mich drein;
Was ich such, hab ich funden,
Wie's immer mag sein.

Nach Arbeit ich trug.
Nun hab ich genug;
Für die Hände,
Fürs Herze vollauf genug!

5. AM FEIERABEND

Hätt ich tausend
Arme zu rühren!
Könnt ich brausend
Die Räder führen!
Könnt ich wehen
Durch alle Haine!
Könnt ich drehen
Alle Steine!
Dass die schöne Müllerin
Merkte meinen treuen Sinn!

Ach, wie ist mein Arm so schwach!
Was ich hebe, was ich trage
Was ich schneide, was ich schlage,
Jeder Knappe tut mir's nach.
Und da sitz ich in der grossen Runde,
In der stillen kühlen Feierstunde,
Und der Meister spricht zu allen:
Euer Werk hat mir gefallen;
Und das liebe Mädchen sagt
Allen eine gute Nacht.

6. DER NEUGIERIGE

Ich frage keine Blume,
Ich frage keinen Stern;
Sie können mir alle nicht sagen,
Was ich erführ so gern.

Ich bin ja auch kein Gärtner,
Die Sterne stehn zu hoch;
Mein Bächlein will ich fragen,
Ob mich mein Herz belog.

O Bächlein meiner Liebe,
Wie bist du heut so stumm!
Will ja nur eines wissen,
Ein Wörtchen um und um.

A Bela Moleira

1. CAMINHAR

Caminhar é a alegria do moleiro,
Caminhar!
Mau moleiro deve ser
O que no caminhar não tenha prazer,
Caminhar!

A água dá-nos o exemplo,
A água.
Dia e noite sem descanso,
Segue sempre sem parar,
A água!

Também assim são as rodas,
As rodas!
Que não gostam de sossego —
Com elas roda o meu dia, sem cansar,
As rodas!

As próprias mós, tão pesadas,
As mós!
Dançam numa alegre roda,
Cada vez mais apressadas,
As mós.

Oh, vaguear, vaguear, minha alegria,
Oh, vaguear!
Senhor patrão, senhora patroa,
Deixai-me partir tranquilo,
E vaguear à toa.

2. PARA ONDE?

Ouvi murmurar um ribeiro
Desde a nascente escarpada,
Pelo vale abaixo corre,
Tão fresco e cristalino.

Não sei bem o que me deu,
Nem quem assim me aconselhou —
Tive de o seguir também,
Com o meu cajado vou.

Fui descendo, sempre mais longe,
Seguindo o ribeiro sempre,
Sempre com o seu murmurar
Mais fresco e mais transparente.

Será este o meu caminho?
Diz-me, ribeiro, para onde?
Com o teu murmúrio constante
Trazes-me confundida a mente.

Murmurar — que digo eu?
Não pode ser murmurar,
São as Naiades, em rodopio,
Bem no fundo, a cantar.

Deixa cantar, murmurar, companheiro,
E, alegre, passa adiante!
Giram rodas de azenhas
Em cada límpido ribeiro.

3. ALTO!

Vejo alvejar um moinho,
Sobressaindo entre os álamos.
Através do sussurro e do canto
Irrompe o barulho das rodas.

Ah, sê bem-vinda, bem-vinda,
Doce canção do moinho!
E a casa, como é linda!
E as janelas, como cintilam!

E o sol, como brilha
Tão claro lá nos céus!
Ribeiro, ai, querido ribeiro,
Foi esta a tua intenção?

4. AGRADECIMENTO AO RIBEIRO

Era essa a tua idéia,
Meu sussurrante amigo?
O teu canto, o teu soar,
Era o que queriam dizer?

«Vai ter com a moleira»,
Assim deste a entender.
É verdade? Entendi bem?
«Vai ter com a moleira!»

Foi ela que te enviou
Ju me trouxeste enganado?
Quem me dera a mim saber
Se foi ela que te enviou.

Seja de que modo for,
Estou a tudo conformado.
O que procurava, achei —
Seja de que modo for.

Eu procurava trabalho,
Já tenho, agora, que chegue.
Para as mãos, para o coração,
Chega-me plenamente.

5. AO CESSAR O TRABALHO

Tivesse eu mil
Braços que agitasse,
Pudesse eu, fogosamente,
Fazer girar as rodas,
Pudesse eu ser como o vento
Entre o arvoredo,
Pudesse eu fazer girar
Todas as mós,
Para que a bela moleira atente
No meu fiel coração!

Ah, como é fraco o meu braço!
O que levanto, o que carrego,
O que corto e o que malho,
Qualquer companheiro mo faria...
E, na fresca e calma hora de folga
Em ameno círculo me sentarei.
E o patrão diz-nos a todos:
«Bostei do vosso trabalho!»
E a todos a amável menina
Deseja uma boa noite.

6. CURIOSIDADE

A nenhuma flor pergunto,
Não pergunto a qualquer estrela.
Em nenhuma acho resposta
Ao que tanto quero saber.

Tão-pouco sou jardineiro,
As estrelas estão longe de mais.
Perguntarei ao ribeiro
Se o meu coração se enganou.

Ó meu amado ribeiro,
Como estás hoje calado!
Só quero saber uma coisa —
Nada mais que uma palavra.

-Ja- heisst das eine Wörtchen.
Das andre heisst -Nein-.
Die beiden Wörtchen schliessen
Die ganze Welt mir ein.

O Bächlein meiner Liebe,
Was bist du wunderlich!
Will's ja nicht weitersagen,
Sag, Bächlein, liebt sie mich?

7. UNGEDULD

Ich schnitt' es gern in alle Rinden ein,
Ich grüb' es gern in jeden Kieselstein,
Ich möcht' es sä'n auf jedes frische Beet
Mit Kressensamen, der es schnell verrät,
Auf jeden weissen Zettel möcht ich's schreiben:
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

Ich möcht mir ziehen einen jungen Star,
Bis dass er sprächt die Worte rein und klar,
Bis er sie sprächt mit meines Mundes Klang,
Mit meines Herzens vollem, heissem Drang:
Dann säng er hell durch ihre Fensterscheiben:
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

Den Morgenwinden möcht ich's hauchen ein,
Ich möcht es säuseln durch den regen Hain;
Oh, leuchter' es aus jedem Blumenstern!
Trüg es der Duft zu ihr nah und fern!
Ihr Wogen, könnt ihr nichts als Räder treiben?
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

Ich meint, es müsst in meinen Augen stehn,
Auf meinen Wangen müsst man's brennen sehn,
Zu lesen wär's auf meinem stummen Mund,
Ein jeder Atemzug gäb's laut ihr kund,
Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben:
Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben!

8. MORGENGRUSS

Guten Morgen, schöne Müllerin!
Wo steckst du gleich das Köpfchen hin,
Als wär dir was geschehen?
Verdriesst dich denn mein Gruss so schwer?
Verstört dich denn mein Blick so sehr?
So muss ich wieder gehen.

O lass mich nur von ferne stehn,
Nach deinem lieben Fenster sehn,
Von ferne, ganz von ferne!
Du blondes Köpfchen, komm hervor!
Hervor aus eurem runden Tor,
Ihr blauen Morgensterne!

Ihr schlummertrunknen Äugelein,
Ihr taubetrübten Blümelein,
Was scheuet ihr die Sonne?
Hat es die Nacht so gut gemeint,
Dass ihr euch schliesst und bückt und weint
Nach ihrer stillen Wonne?

Nun schüttelt ab der Träume Flor,
Und hebt euch frisch und frei empor
In Gottes hellen Morgen!
Die Lerche wirbelt in der Luft,
Und aus dem tiefen Herzen ruft
Die Liebe Leid und Sorgen.

9. DES MÜLLERS BLUMEN

Am Bach viel kleine Blumen stehn,
Aus hellen blauen Augen sehn;
Der Bach, der ist des Müllers Freund,
Und heilblau Liebchens Auge scheint,
Drum sind es meine Blumen.

Dicht unter ihrem Fensterlein
Da will ich pflanzen die Blumen ein.
Da ruft ihr zu, wenn alles schweigt,
Wenn sich ihr Haupt zum Schlummer neigt,
Ihr wisst ja, was ich meine.

Und wenn sie tät die Äuglein zu
Und schläft in süsser, süsser Ruh,
Dann lispelt als ein Traumgesicht
Ihr zu: Vergiss, vergiss mein nicht!
Das ist es, was ich meine.

Und schliesst sie früh die Laden auf,
Dann schaut mit Liebesblick hinauf:
Der Tau in euren Äugelein,
Das sollen meine Tränen sein,
Die will ich auf euch weinen.

10. TRÄNENREGEN

Wir sassen so traulich beisammen
Am kühlen Erlendach,
Wir schauten so traulich zusammen
Hinab in den rieselnden Bach.

Der Mond war gekommen,
Die Sternlein hinterdrein,
Und schauten so traulich zusammen
In den silbernen Spiegel hinein.

Ich sah nach keinem Monde,
Nach keinem Sternenschein,
Ich schaute nach ihrem Bilde,
Nach ihren Augen allein.

Und sahe sie nicken und blicken
Herauf aus dem seligen Bach,
Die Blümlein am Ufer, die blauen,
Sie nickten und blickten ihr nach.

Uma palavra é «sim»,
A outra chama-se «não» —
Seja qual for, uma ou outra,
Todo o meu mundo alterarão.

Meu querido ribeirinho,
Como és maravilhoso!
Não te pergunto mais nada:
Diz-me, ela gosta de mim?

7. IMPACIÊNCIA

Quisera gravá-lo na casca de cada árvore
Quisera esculpi-lo em cada seixo,
Em cada fresca margem semear
Agriões que logo nascerão,
E desejaria escrever em cada papel branco:
«O meu coração é teu e sempre assim será!»
Quisera enviá-lo a um estorninho novo,
Até que soubesse dizê-lo, alto e bem claro,
Até que o proclamasse, como se fosse
[a minha voz,
Com todo o desejo ardente do meu coração,
E fosse cantar junta à sua janela:
«O meu coração é teu e sempre assim será!»
Quisera que o soprasse a brisa da manhã,
Quisera sussurrá-lo pelo bosque agitado,
E que fulgisse em cada áster
E que o aroma desta o levasse até ela!
Vós, ondas, não conseguis mover mais
[do que as rodas?
«O meu coração é teu e sempre assim será!»
Julgo que me deve transparecer nos olhos,
Que se vê arder nas minhas faces,
Pode-se ler no silêncio dos meus lábios,
Cada alento o divulga bem alto:
E ela nada vê no meu triste alvoroço —
«O meu coração é teu e sempre assim será!»

8. SAUDAÇÃO DA MANHÃ

Bons dias, bela moleira!
Porque desvias a cabecinha,
Como se algo te acontecesse?
Enfada-te assim a minha saudação?
Perturba-te assim tanto o meu olhar?
Então terei de partir novamente.

Ah, deixa-me ficar, mesmo de longe,
A olhar para a tua querida janela —
De longe, de muito longe!
Aparece, cabecita loura,
Mostrai-vos por trás dos vossos portais redondos,
Olhos azuis, estrelas da manhã!

Vós, olhos tontos de sono,
Florinhas tristes de orvalho,
Porque evitais o Sol?
Agrada-vos tanto a noite,
Que vos baixais e fechais, chorando
A vossa calma alegria?

Sacudi, agora, o véu dos vossos sonhos
E erguei-vos, livres e frescas,
Na clara e divina manhã!
Canta, bem alto no céu, a calandra,
E o amor faz arguer, do fundo do coração,
As suas queixas e cuidados.

9. AS FLORES DO MOLEIRO

Quais claros olhos azuis,
Crescem flores junto ao ribeiro;
O ribeiro é amigo do moleiro
E recorda-lhe os olhos azuis da sua amada
São, por isso, as minhas flores.

No canteiro da sua janela
Irei plantar as florinhas,
Para que, no silêncio da noite,
Quando a cabeça lhe pender com sono,
Lhe digam o meu segredo... sabeis
[a que me refiro.
E quando os seus olhos se cerrarem,
A dormir no mais doce sossego,
Segredai-lhe, como uma visão:
«Não te esqueças, não te esqueças de mim!»
É isso o que eu quero dizer.

E logo que, de manhã, abrir a janela,
Contemplai-a com amor;
O orvalho nos vossos olhinhos
São as minhas próprias lágrimas
Que sobre vós chorei.

10. CHUVA DE LÁGRIMAS

Estávamos sentados perto um do outro,
[em sossego,
À sombra fresca dos álamos.
Víamos os dois, calmamente,
Passar, murmurante, o ribeiro.

A Lua também surgira,
Trazendo as estrelas com ela,
E contemplavam-se, tranquilas,
No espelho prateado das águas.

Não era a Lua que olhava,
Nem tão-pouco a luz das estrelas —
Olhava só para ela,
Só para os seus olhos olhava.

E via-a acenar e olhar
Nas águas do risonho ribeiro;
As flores azuis, na margem,
Também a olhavam e acenavam.

Und in den Bach versunken
Der ganze Himmel schien
Und wollte mich mit hinunter
In seine Tiefe ziehn.

Und über den Wolken und Sternen,
Da rieselte munter der Bach
Und rief mit Singen und Klingen:
Geselle, Geselle, mir nach!

Da gingen die Augen mir über,
Da ward es im Spiegel so kraus;
Sie sprach: -Es kommt ein Regen,
Ade, ich geh nach Haus..-

11. MEIN

Bächlein, lass dein Rauschen sein!
Räder, stellt eur Brausen ein!
All' ihr muntern Waldvögelein,
Gross und Klein,
Endet eure Melodein!
Durch den Hain
Aus und ein
Schalle heut ein Reim allein:
Die geliebte Müllerin ist mein!
Mein!
Frühling, sind das alle deine Blümelein?
Sonne, hast du keinen hellern Schein?
Ach, so muss ich ganz allein
Mit dem sel'gen Worte mein
Unverstanden in der weiten Schöpfung sein!

12. PAUSE

Meine Laute hab ich gehängt an die Wand,
Hab sie umschlungen mit einem grünen Band —
Ich kann nicht mehr singen, mein Herz ist zu voll,
Weiss nicht, wie ich's in Reime zwingen soll.
Meiner Sehnsucht allerheissesten Schmerz
Durft ich aushauchen in Liederscherz,
Und wie ich klagte so süss und fein,
Glaubt ich doch, mein Leiden wär nicht klein.
Ei, wie gross ist wohl meines Glückes Last,
Dass kein Klang auf Erden es in sich fasst?

Nun, liebe Laute, ruh an dem Nagel hier!
Und weht ein Lüftchen über die Saiten dir,
Und streift eine Biene mit ihren Flügeln dich,
Da wird mir so bange und es durchschauert mich.
Warum liess ich das Band auch hängen so lang?
Oft fliegt's um die Saiten mit seufzendem Klang.
Ist es der Nachklang meiner Liebespein?
Soll es das Vorspiel neuer Lieder sein?

13. MIT DEM GRÜNEN LAUTENBANDE

«Schad um das schöne grüne Band,
Dass es verbleicht hier an der Wand,
Ich hab das Grün so gern!»
So sprachst du, Liebchen, heut zu mir;
Gleich knüpf ich's ab und send es dir:
Nun hab das Grüne gern!
Ist auch dein ganzer Liebster weiss,
Soll Grün doch haben seinen Preis,
Und ich auch hab es gern.
Weil unsre Lieb ist immergrün,
Weil Grün der Hoffnung Fernen blüht,
Drum haben wir es gern.
Nun schlinge in die Locken dein
Das grüne Band gefällig ein,
Du hast ja's Grün so gern.
Dann weiss ich, wo die Hoffnung wohnt,
Dann weiss ich, wo die Liebe thront,
Dann hab ich's Grün erst gern.

14. DER JÄGER

Was sucht denn Jäger am Mühlbach hier?
Bleib, trotziger Jäger, in deinem Revier!
Hier gibt es kein Wild zu jagen für dich,
Hier wohnt nur ein Rehlein, ein zahmes, für mich.
Und willst du das zärtliche Rehlein sehn,
So lass deine Büchsen im Walde stehn,
Und lass deine Klaffenden Hunde zu Haus,
Und lass auf dem Horne den Saus und Braus,
Und schere vom Kinne das struppige Haar;
Sonst scheut sich im Garten das Rehlein fürwahr.

Doch besser, du bliebest im Walde dazu,
Und liessest die Mühlen und Müller in Ruh;
Was taugen die Fischlein im grünen Gezweig?
Was will denn das Eichhorn im bläulichen Teich?
Drum bleibe, du trotziger Jäger, im Hain,
Und lass mich mit meinen drei Rädern allein;
Und willst meinem Schätzchen dich machen
[beliebt,
So wisse, mein Freund, was ihr Herzchen betrübt:
Die Eber, die kommen zu Nacht aus dem Hain
Und brechen in ihren Kohlgarten ein,
Und treten und wühlen heram in dem Feld:
Der Eber, die schiesse, du Jägerheld!

15. EIFERSUCHT UND STOLZ

Wohin so schnell, so kraus und wild, mein lieber
[Bach?
Eilst du voll Zorn dem frechen Bruder Jäger nach?
Kehr um, kehr um, und schilt erst deine Müllerin
Für ihren leichten, losen, kleinen Flattersinn.
Sahst du sie gestern abend nicht am Tore stehn,
Mit langem Halse nach der grossen Strasse sehn?

No ribeiro mergulhado,
Brilhava todo o céu.
E senti-me atraído a descer,
Com ele, às suas profundezas.

E, sob as nuvens e estrelas,
Corria alegre o ribeiro.
Cantando e soando, chamava:
«Atrás de mim, companheiro!»

Meus olhos então se toldaram,
No espelho tudo se enevoou;
Disse ela: «Vem aí chuva,
Adeus, vou para casa.»

11. MINHA!

Ribeiro, deixa o teu murmúrio!
Rodas, o vosso girar parai!
Alegres passarinhos da floresta,
Grandes e pequenos,
As vossas melodias cessai!
Pelo arvoredo,
Aqui e ali,
Ouve-se agora um único brado:
Minha é a adorada moleira!
Minha!
Primavera, são só essas as tuas flores?
Sol, não terás mais claro brilhar?
Ah, terei de ficar sozinho
Com a feliz palavra «minha!»,
Incompreendido no universo imenso!

12. PAUSA

Pendurei na parede o meu alaúde,
Com fita verde o enlacei —
Não posso mais cantar, meu coração transborda.
Não sei como sujeitá-lo.
A mais viva dor do meu desejo
Dei largas em gracioso canto,
E, como me queixava sutil e docemente,
Pensei que não era pequeno o meu sofrer.
Ai, mas como aguentar tamanha felicidade,
Que não há na Terra canto que a contenha?

Repousa alaúde querido;
e se a brisa acariciar suavemente tuas cordas,
se uma abelha as tocar com suas asas,
me sinto estremecer e tenho medo.
Por que escolhi uma fita tão longa que,
[ao afitar-se
no espaço, roça repetidamente tuas cordas
[e as obriga a soltar queixumes?
Será o eco do meu dorido amor?
Será prelúdio de novas canções?

13. COM A FITA VERDE DO ALAÚDE

«Que pena, a linda fita verde,
Como desbota aqui, na parede.
Eu que gosto tanto de verde!»
Assim, querida, hoje me dizias.
Logo a desatei e enviei-ta.
Podes gozar agora da cor verde.

Embora seja o branco a tua cor predilecta,
O verde tem o seu valor,
E a mim também me agrada:
Porque o nosso amor é sempre verde,
Porque verdes florescem as esperanças
[longínquas.
Por essa razão ele nos agrada.

Entrelaça, pois, nos teus cabelos
A gentil fita verde —
Cor de que gostas tanto...
Saberei, então, onde reside a esperança
E onde reina o amor.
E mais fico a gostar da verde cor.

14. O CAÇADOR

Que busca o caçador no ribeiro do moinho?
Audaz caçador, fico no teu termo.
Aqui não há caça para tu caçares,
Aqui vive, só para mim, uma terna corça.
E se a mesma meiga corça queres ver,
Deixa na floresta o teu arcabuz,
Fecha em casa os teus cães ladradores,
Cala da trompa o ruidoso soar,
Rapa do queixo a hirsuta barba;
Se não, espanta-se a corça e foge do seu jardim.

Melhor fora, enfim, que ficasses no bosque
E deixasses em paz moinho e moleiro.
Como se dariam os peixes nas verdes ramagens?
Que faria um esquife num tanque de azulejos?

Por isso volta, audaz caçador, ao teu bosque
E deixa-me só, com as minhas três rodas.
E se quiseres tornar-te grato à minha amada,
Fica sabendo, meu amigo, o que a
[pode contristar:
Os javalis que saem, à noite, do bosque
E lhe vêm estragar a horta,
E trilham e foçam nos campos, por aí.
Aos javalis sim dá-lhes a morte, valente caçador!

15. CIÚME E ORGULHO

Para onde segues tão tumultuoso, veloz e bravio,
[meu querido ribeiro?
E tão raivoso tu precipitas no encalço
[do atrevido caçador.
Para trás, para trás, censura antes à tua moleira

Wenn von dem Fang der Jäger lustig zieht nach [Haus,
Da steckt kein sittsam Kind den Kopf zum [Fenster'n aus.
Geh, Bächlein, hin und sag ihr das; doch sag ihr [nicht,
Hörst du, kein Wort von meinem traurigen [Gesicht.
Sag ihr: Er schnitzt bei mir sich eine Pfeif aus [Rohr
Und bläst den Kindern schöne Tänz und Lieder [vor.

O seu ânimo leve, volúvel e inconstante,
Não a viste ontem junto do portão,
Olhando, debruçada, para a estrada grande?
Ao regressar, com a presa, o alegre caçador,
Menina honesta não assoma à janela.
Vai, ribeirinho, e diz-lhe isto, mas não lhe contes
Nem palavra — ouves? — sobre [o meu ar desolado,
Diz-lhe antes: talhou ao pé de mim [uma flauta de cana
E toca belas danças e cantares para as crianças.

Der Müller

Ach Bächlein , lieber Bächlein, du meins [es so gut:
Ach Bächlein, aber weisst du, wie Liebe tut?
Ach unten, da unten die kühle Ruh!
Ach Bächlein, liebes Bächlein, so singe nur zu.

O moleiro

Ah, ribeiro, querido ribeiro, [queres fazer-me bem,
Mas sabes tu, ribeiro, o que nos faz o amor?
Ah, que fresco sossego oferece o teu leito!
Ribeiro, querido ribeiro, prossegue no teu cant

16. DIE LIEBE FARBE

In Grün will ich mich kleiden,
In grüne Tränenweiden:
Mein Schatz hat's Grün so gern.
Will suchen einen Cypressenhain,
Eine Heide vol grünen Rosmarin:
Mein Schatz hat's Grün so gern.

Wohlauf zum fröhlichen Jagen!
Wohlauf durch Heid und Hagen!
Mein Schatz hat's Jagen so gern.
Das Wild, das ich jage, das ist der Tod;
Die Heide, die heiss ich die Liebesnot:
Mein Schatz hat's Jagen so gern.

Grabt mir ein Grab im Wasen,
Deckt mich mit grünem Rasen:
Mein Schatz hat's Grün so gern.
Kein Kreuzlein schwarz, kein Blümlein bunt,
Grün, alles grün so rings und rund:
Mein Schatz hat's Grün so gern.

16. A COR AMADA

Vestir-me-ei de verde,
De verdes salgueiros choroes,
Já que gosta tanto de verde o meu amor!
Irei procurar um bosque de ciprestes,
Um prado cheio de verde alecrim:
Gosta tanto de verde o meu amor!

Ela, à alegre caçada!
Sus, por campos e bosques,
Gosta tanto da caça o meu amor!
A caça que eu sigo é a morte,
Ao prado chamo eu coita de amor:
Gosta tanto de verde o meu amor!

Cavem-me na relva uma campa,
Cubram-na de ervas verdes,
Pois é de verde que o meu amor gosta,
Nem cruz preta, nem flores garridas:
Verde, tudo verde ao meu redor:
Gosta tanto de verde o meu amor.

17. DIE BÖSE FARBE

Ich möchte ziehn in die Welt hinaus,
Hinaus in die weite Welt;
Wenn's nur so grün, so grün nicht wär,
Da draussen in Wald und Feld!

Ich möchte die grünen Blätter all
Pflücken von jedem Zweig,
Ich möchte die grünen Gräser all
Weinen ganz totenbleich.

Ach Grün, du böse Farbe du,
Was siehst mich immer an
So stolz, so keck, so schadenfroh,
Mich armen weissen Mann?

Ich möchte liegen vor ihrer Tür,
In Sturm und Regen und Schnee,
Und singen ganz leise bei Tag bei Tag und Nacht
Das eine Wörtchen: Ade!

Horch, wenn im Wald ein Jagdhorn schallt,
So klingt ihr Fensterlein!
Und schaut sie auch nach mir nicht aus,
Darf ich doch schauen hinein.

O binde von der Stirn dir ab
Das grüne, grüne Band;
Ade, ade! Und reiche mir
Zum Abschied deine Hand!

17. A COR DETESTADA

Quereria partir por esse mundo fora,
Por essas terras além,
Se tudo não fosse tão verde, tão verde,
Lá fora, no campo e na floresta!

De cada tronco quereria
As folhas verdes arrancar
E tornar pálida de morte a erva verde
Com todo o meu chorar.

Ah, verde, sor por mim detestada,
Porque me encaras assim,
Tão orgulhosa, insolente e maliciosa,
A mim, pobre homem branco?

Quisera deitar-me à sua porta,
Com neve, chuva e tormenta,
Cantar-lhe baixinho, de dia e noite,
Uma só palavra: adeus!

Ouve! Ao soar no bosque a trompa de caça,
Range, ao entreabrir-se, a sua janela,
Se não é para mim que ela espreita,
Ao menos posso ou vê-la.

Ah, desata dos cabelos
A fita verde, tão verde.
Adeus, adeus! Estende-me a mão,
Ao menos, em despedida!

20. DES BACHES WIEGENLIED

Gute Ruh, gute Ruh!
Tu die Augen zu!
Wandrer, du müder, du bist zu Haus.
Die Treu ist hier,
Sollst liegen bei mir,
Bis das Meer will trinken die Bächlein aus.

Will betten dich kühl,
Auf weichem Pfuhl
In dem blauen kristallenen Kämmerlein.
Heran, heran,
Was wiegen kann,
Woget und wieget den Knaben mir ein!

Wenn ein Jagdhorn schallt
Aus dem grünen Wald,
Will ich sausen und brausen wohl um dich her.
Blickt nicht herein,
Blaue Blümelein!
Ihr macht meinem Schläfer die Träume so [schwer.

Hinweg, hinweg
Von dem Mühlensteg,
Böses Mägdelein, dass ihn dein Schatten nicht [weckt!

Wirf mir herein
Dein Tüchlein, fein,
Dass ich die Augen ihm halte bedeckt!

Gute Nacht, gute Nacht!
Bis alles wacht,
Schlaf aus deine Freude, schlaf aus dein Leid!
Der Vollmond steigt,
Der Nebel weicht,
Und der Himmel da oben, wie ist er so weit!

20. CANÇÃO DE EMBALAR DO RIBEIRO

Bom repouso, doce calma,
Fecha os teus olhos,
Viandante cansado, a casa chegaste,
Está aqui a verdade,
Em minha casa te deitarás,
Até que o mar sorva todos os ribeiros.

Dar-te-ei cama fresca
E travesseiro macio
Em quarto azul e cristalino.
Vinde, vinde aqui,
Ondas embaladoras,
Baloucem e acalentem-me bem o rapaz.

Ao tocar a trompa de caça
Na verde floresta,
Logo em teu redor soará bem alto o meu cantar
Não olhem para ele,
Florinhas azuis!
Vão-lhe tornar os sonhos mais penosos.

Vai-te embora, vai-te embora
Da ponte do moinho,
Menina maldosa, para que a tua sombra [não o acorde!

Atira para mim
O teu fino lencinho,
Para que os olhos lhe possa cobrir!
Boa noite, boa noite!
Até tudo acordar,
Dorme a tua alegria, dorme o teu sofrer!
Nasce a tua cheia,
Dissipa-se a bruma
E o céu, lá em cima, como é tão profundo!

Myrthen

texto: Friedrich Rückert

MIRTOS

WIDMUNG

Du meine Seele, du mein Herz,
Du meine Wonn', o du mein Schmerz,
Du meine Welt, in der ich lebe,
Mein Himmel du, darein ich schwebe,
O du mein Grab, in das hinab
Ich ewig meinen Kummer gab.

Du bist die Ruh, du bist der Frieden,
Du bist vom Himmel mir beschieden.
Dass du mich liebst, macht mich mir wert,
Dein Blick hat mich vor mir verklärt,
Du hebst mich liebend über mich,
Mein guter Geist, mein bessres Ich!

DEDICATÓRIA

Tu, minha alma, meu coração,
Minha alegria e meu padecer,
Tu, meu mundo onde vivo,
Meu céu, tu, onde eu vagueio,
Tu, meu sepulcro, onde enterrei
Para sempre a minha dor.

Tu és a calma, tu és a paz,
Foste-me do céu enviada.
O teu amor me valoriza,
O teu olhar perante mim me glorifica,
Acima de mim próprio me ergues, amando,
Meu espírito bom, minha parte melhor!

texto: Julius Mosen

DER NUSSBAUM

Es grünet ein Nussbaum vor dem Haus,
Duftig, luftig breiter er blättrig die Äste aus.
Viel liebliche Blüten stehen dran:
Linde Winde kommen, sie herzlich zu [umfahn.

Es flüstern je zwei zu zwei gepaart,
Neigend, beugend zierlich zum Kusse die [Häuptchen zart.
Sie flüstern von einem Mägdlein, das
Dächte die Nächte und Tage lang, wusste, [ach, selber nicht was.

Sie flüstern, wer mag verstehn so gar
Leise Weis'? flüstern von Braut'gam und [nächstem Jahr.
Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum;
Sehnend, wähnend sinkt es lächelnd in [Schlaf und Traum.

A NOGUEIRA

Em frente da casa verdece uma nogueira.
Perfumada e etérea, alarga, frondosa, [os seus ramos.
Mil flores mimosas encontram-se nela
E vêm afagá-la as brisas suaves.

Sussurram, duas a duas, irmanadas,
Curvando, inclinando, gentis, as cabeças.
Como para se beijarem suavemente.
Murmuram sobre uma donzela
Que noite e dia pensava,
Ai, nem mesmo sabia em quê.

Sussurram, quem mesmo pode entender-lhes
A doce ilusão? Murmuram sobre o noivo
E o ano que vem.
A menina escuta, rumoreja a árvore,
E saudosa, fantasista, mergulha a sorrir
No sono e no sonho.

18. TROCKNE BLUMEN

Ihr Blümlein alle, die sie mir gab,
Euch soll man legen mit mir ins Grab.

Wie seht ihr alle mich an so weh,
Als ob ihr wüsstet, wie mir geschieht?

Ihr Blümlein alle, wie welk, wie blass?
Ihr Blümlein alle, wovon so nass?

Ach, Tränen machen nicht maiengrün,
Machen tote Liebe nicht wieder blühn.

Und Lenz wird kommen, und Winter wird gehn,
Und Blümlein werden im Grase stehn.

Und Blümlein liegen in meinem Grab,
Die Blümlein alle, die sie mir gab.

Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei
Und denkt im Herzen: der meint es treu!

Dann, Blümlein alle, heraus, heraus!
Der Mai ist kommen, der Winter ist aus.

18. FLORES SECAS

Todas vós, flores, que ela meu deu
Sereis comigo também sepultadas.

Parece que, condoídas, todas me olhais,
Como se soubésseis o que me aconteceu.

Vós todas, florinhas, tão murchas estais?
Tão pálidas, porque estais molhadas?

Ah, com lágrimas não renasce o verde de Maio,
Não fazem reviver um amor que morreu.

Virá a Primavera, ir-se-á o Inverno,
E as flores voltarão a cobrir o relvado.

Comigo na campa as flores vão jazer,
Todas as florinhas que ela me deu.

E ela, ao passar ali pelo monte,
Pensará consigo: quanto me foi fiel!

Então, florinhas, ela, todas surgi!
Pois Maio é chegado e o Inverno acabou.

19. DER MÜLLER DER BACH

Wo ein treues Herze in Liebe vergeht,
Da welken die Lilien auf jedem Beet;

Da muss in die Wolken der Vollmond gehn,
Damit seine Tränen die Menschen nicht sehn;

Da halten die Englein die Augen sich zu
Und schluchzen und singen die Seele zur Ruh.

19. O MOLEIRO E O RIBEIRO

Onde morre de amor um coração fiel
Ai murcham os lírios em cada canteiro.

Atrás das nuvens se esconde a lua cheia
Para que os homens a não vejam chorar;

Então os anjinhos, com os olhos cobertos,
Soluçam e, cantando, adormecem a alma.

Der Bach

Und wenn sich die Liebe dem Schmerz entringt,
Ein Sternlein, ein neues, am Himmel erblinkt;

Da springen drei Rosen, halb rot und halb weiss,
Die welken nicht wieder, aus Dornenreis.

Und die Engelein schneiden die Flügel sich ab
Und gehn alle Morgen zur Erde herab.

O ribeiro

Mas quando sobre a tristeza o amor prevalece,
Nova estrela, brilhando, no céu aparece.

Germinam três rosas, meio rubras, [meio brancas,
Em espinhosos abrolhos não voltarão a murchar.

E os anjos, depois de cortarem as asas,
Descerão à Terra todas as manhãs.

Frauenliebe und Leben — Amor e vida de uma mulher

texto: Adelbert von Chamisso

1

Seit ich ihn gesehen, glaub ich blind zu sein,
Wo ich hin nur blicke, seh ich ihn allein;
Wie im wachen Traume schwebt sein Bild mir vor,
Taucht aus tiefstem Dunkel heller nur empor.

Sonst ist licht- und farblos alles um mich her,
Nach der Schwestern Spiele nicht begehr ich mehr,
Möchte lieber weinen still im Kämmerlein;
Seit ich ihn gesehen, glaub ich blind zu sein.

1

Desde que o vi que me julgo cega,
Para onde quer que olhe só a ele vejo.
Como se sonhasse acordada, paira ante mim
a sua imagem,
Da escuridão mais profunda ergue-se ainda mais luminosa.

Sem ela, nada tem cor nem vida em meu redor,
Já nem desejo brincar com as minhas irmãs,
Quisera antes chorar, quieta, no meu quarto.
Desde que o vi que me julgo cega.

2

Er, der Herrlichste von allen,
Wie so milde, wie so gut,
Holde Lippen, klares Auge,
Heller Sinn und fester Mut.

So wie dort in blauer Tiefe
Hell und herrlich jener Stern,
Also er an meinem Himmel
Hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen;
Nur betrachten deinen Schein,
Nur in Demut ihn betrachten,
Selig nur und traurig sein.

Höre nicht mein stilles Beten,
Deinem Glücke nur geweiht;
Darfst mich niedre Magd nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit.

Nur die Würdigste von allen
Darf beglücken deine Wahl
Und ich will die Hohe segnen
Viele tausend Mal.

Will mich freuen dann und weinen,
Selig, selig bin ich dann,
Sollte mir das Herz auch brechen,
Brich, o Herz, was liegt daran?

2

Ele, excelente entre todos,
Sempre brando, sempre bom,
Lábios formosos, olhos claros,
Mente lúcida, ânimo firme.

Tal como no azul profundo
Aquela estrela clara e brilhante,
Assim ele está no meu céu,
Claro e brilhante, oculto e distante.

Segue, segue o teu caminho.
Só contemplando teu brilho,
Só, humilde, o contemplando,
Me sentirei, assim, triste e feliz.

Não queiras o meu mudo implorar,
Só ao teu bem dedicado,
Nem deves, mesquinha, conhecer-me,
Estrela da mais alta grandeza.

Só a mais digna de todas
Se alegrará com a tua escolha,
E eu bendirei o Altíssimo
Milhares de vezes sem conta.

Então alegrar-me-ei, chorando,
Feliz e feliz eu serei.
Se o coração se me quebrar,
Quebra, coração, que mal tem?

3

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,
Es hat ein Traum mich berückt;
Wie hätt er doch unter allen
Mich Arme erhöht und beglückt?

Mir war's, er habe gesprochen:
»Ich bin auf ewig Dein«,
Mir war's, ich träume noch immer,
Es kann ja nimmer so sein.

O lass im Traume mich sterben,
Gewieget an seiner Brust,
Den seligen Tod mich schlürfen
In Tränen unendlicher Lust.

3

Não posso entender, acreditar —
Um sonho me alucinou;
Como foi assim que, entre todas,
Ele me elevou e tornou feliz?

Foi a mim, a mim que ele disse
»Serei para sempre teu«.
Foi a mim — continuo sonhando,
Nunca poderá ser assim.

Deixai-me morrer sonhando,
Embalada no seu peito,
Haurir a morte ditosa
Em lágrimas de infinito prazer.

4

Du Ring an meinem Finger,
Mein goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen,
An das Herze mein.

Ich hatt' ihm ausgeträumet,
Der Kindheit friedlich schönen Traum,
Ich fand allein mich, verloren
Im öden unendlichen Raum.

Du Ring an meinem Finger,
Da hast du mich erst belehrt,
Hast meinem Blick erschlossen
Des Lebens unendlichen, tiefen Wert.

Ich will ihm dienen, ihm leben,
Ihm angehören ganz,
Hin selber mich geben und finden
Verklärt mich in seinem Glanz.

4

Tu, anel do meu dedo,
Meu anelinho de ouro,
Com devoção te levo aos lábios,
Ao meu coração.

Tinha com ele sonhado,
O belo e sereno sonho da infância,
Encontrei-me só, perdida,
No quarto imenso, vazio.

Tu, anel do meu dedo,
Foste o primeiro a ensinar-me,
Abriste o meu olhar
Ao profundo e infinito valor da vida.

Quero servi-lo, amá-lo,
Pertencer-lhe inteiramente,
Nele entregar-me, encontrar-me,
Iluminada pela sua luz.

5

Helft mir, ihr Schwestern,
Freundlich mich schmücken,
Dient der Glücklichen heute, mir.

Windet geschäftig
Mir um die Stirne
Noch der blühenden Myrte Zier.

5

Ajudai-me, irmãs,
Enfeitai-me, carinhosas,
A mim, feliz, hoje servi.

Tecei ainda, laboriosas,
Para a minha fronte
A grinalda de mirtos floridos.

Als ich befriedigt,
Freudigen Herzens,
Sonst dem Geliebten im Arme lag,
Immer noch rief er,
Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir, ihr Schwestern,
Helft mir verscheuchen
Eine törichte Bangigkeit;
Dass ich mit Klarem
Aug ihn empfange
Ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Geliebter,
Du mir erschienen,
Gibst du mir, Sonne, deinen Schein?

Lass mich in Andacht,
Lass mich in Demut,
Lass mich vermeigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern,
Streuet ihm Blumen,
Bringt ihm knospende Rosen dar.

Aber euch, Schwestern,
Grüss ich mit Wehmut,
Freudig scheidend aus eurer Schar.

Quando, tranquila,
De coração leve,
Nos braços do amado dantes me acolhia,
Sempre ele clamava,
Coração anelante,
Impaciente pelo dia de hoje.

Ajudai-me, irmãs,
Ajudai-me a afugentar
Uma louca inquietação,
Para que eu o receba
De olhos transparentes,
A ele, fonte de alegria.

Foste tu, meu amor,
Que me agradeceste,
Dás-me, Sol, o teu calor?

Deixa-me, devota,
Deixa-me, humilde,
Deixa-me inclinar-me perante o meu senhor.

Lançai-lhe, irmãs,
Lançai-lhe flores,
Oferecei-lhe rosas desabrochadas.

A vós, porém, irmãs,
Com pena vos saúdo,
Despedindo-me, alegre, de todas.

6

Süsser Freund, du blickest mich verwundert an,
Kannst es nicht begreifen, wie ich weinen kann;
Lass der feuchten Perlen ungewohnte Zier
Freudig hell erzittern in dem Auge mir.

Wie so bang mein Busen, wie so wonnevoll,
Wüsst ich nur mit Worten, wie ich's sagen soll;
Komm und birg dein Antlitz hier an meiner Brust,
Will ins Ohr dir flüstern alle meine Lust.
Weisst du nun die Tränen, die ich weinen kann,

Sollst du nicht sie sehen, du geliebter Mann?
Bleib an meinem Herzen, fühle dessen Schlag,
Dass ich fest und fester nur dich drücken mag.

Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,
Wo sie still verberge meinen holden Traum;
Kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht,
Und daraus dein Bildnis mir entgegenlacht.

6

Querido amigo, tu olhas-me surpreso,
Não podes compreender porque choro.
Deixa que o invulgar adorno de perladas gotas
Tremulem, felizes e claras, nos meus olhos.

Que alvoroço no meu seio, que tamanha alegria,
Tivesse eu palavras para me exprimir!
Vem, esconde o teu rosto no meu peito,
Quero segredar-te ao ouvido todo o meu prazer.
Já entendes as lágrimas que posso chorar,

Não deverás tu vê-las, homem adorado?
Fica sobre o meu coração, sente-o palpitar,
Para que mais e mais te possa abraçar.

Aqui, no meu leito, há lugar para o berço
Onde o meu belo sonho se oculta no silêncio.
Chegará a manhã em que o sonho desperte
E, com ela, a tua imagem a rir-se de mim.

7

An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust.

Das Glück ist die Liebe,
Die Lieb ist das Glück,
Ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück.

Hab überschwenglich mich geschätzt,
Bin überglücklich aber jetzt.

Nur die da säugt, nur die da liebt
Das Kind, dem sie die Nahrung gibt;
Nur eine Mutter weiss allein,
Was lieben heisst und glücklich sein.

O wie bedauer' ich doch den Mann,
Der Mutterglück nicht fühlen kann.

Du lieber, lieber Engel du,
Du schaust mich an und lächlest dazu.

An meinem Herzen, an meiner Brust,
Du meine Wonne, du meine Lust.

7

Sobre o meu coração, sobre o meu peito,
Tu, minha delícia, meu prazer.

A ventura é amor,
O amor é ventura,
Disse-o e volto a dizê-lo.

Por de mais me valorizei,
Mas agora estou imensamente feliz.

Só a que amamenta, só a que ama
A criança, pois que a alimenta,
Só uma mãe pode saber
O que se chama amor, e o que é ser feliz.

Como eu lamento o homem
Por não poder sentir a felicidade da mãe.

Tu, meu querido, querido anjo,
Olhas-me e ris-te para mim.

Sobre o meu coração, sobre o meu peito,
Tu, minha delícia, meu prazer.

8

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,
Der aber traf,
Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann,
Den Todesschlaf.

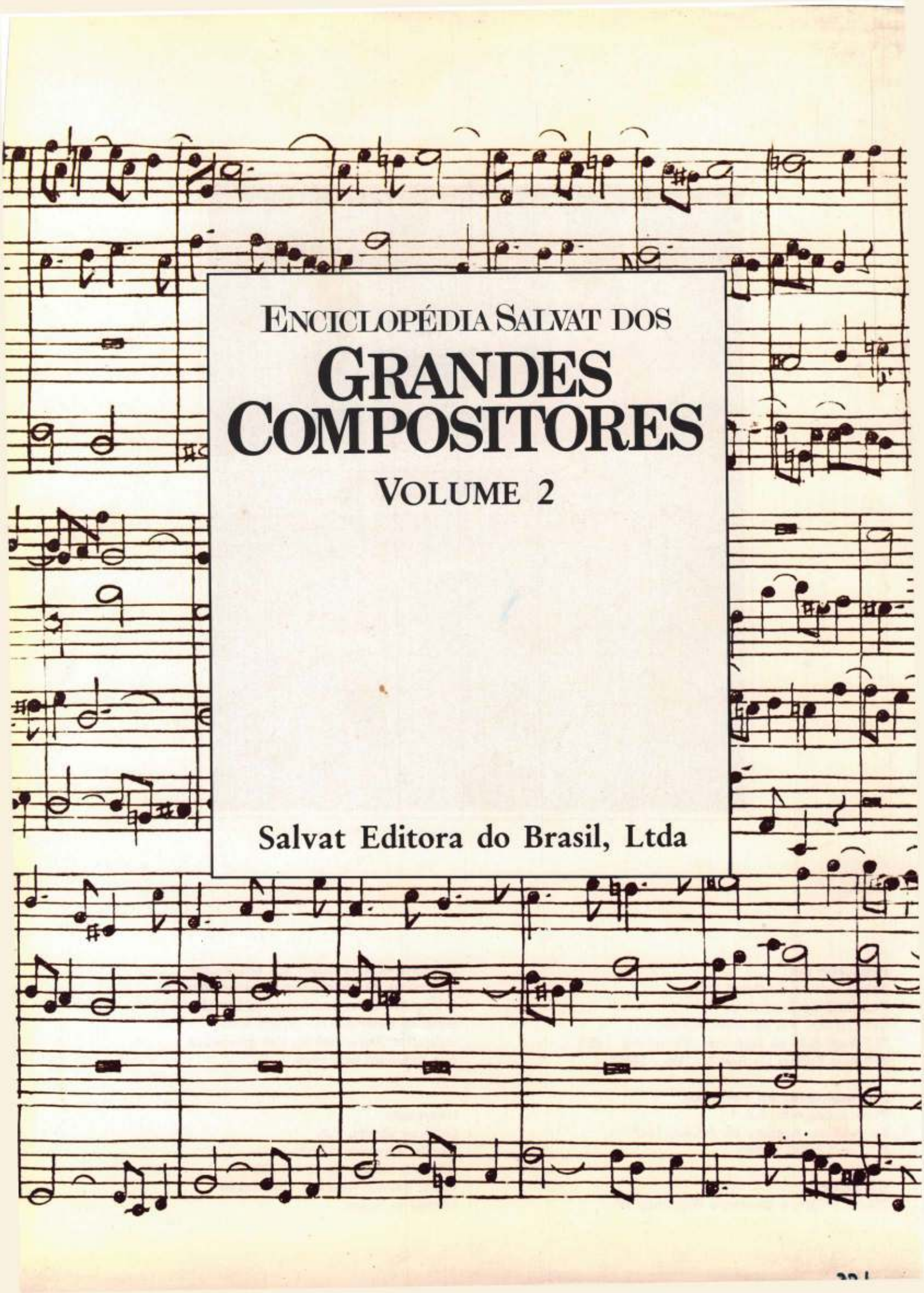
Es blicket die Verlassne vor sich hin,
Die Welt ist leer.
Geliebt hab ich und gelebt,
Ich bin nicht lebend mehr.

Ich zieh mich in mein Innres still zurück,
Der Schleier fällt,
Da hab ich dich und mein verlornes Glück,
Du meine Welt.

8

Foi este o primeiro desgosto que me deste
Mas aconteceu —
Dormes, homem duro e desapiedado,
O sono da morte.

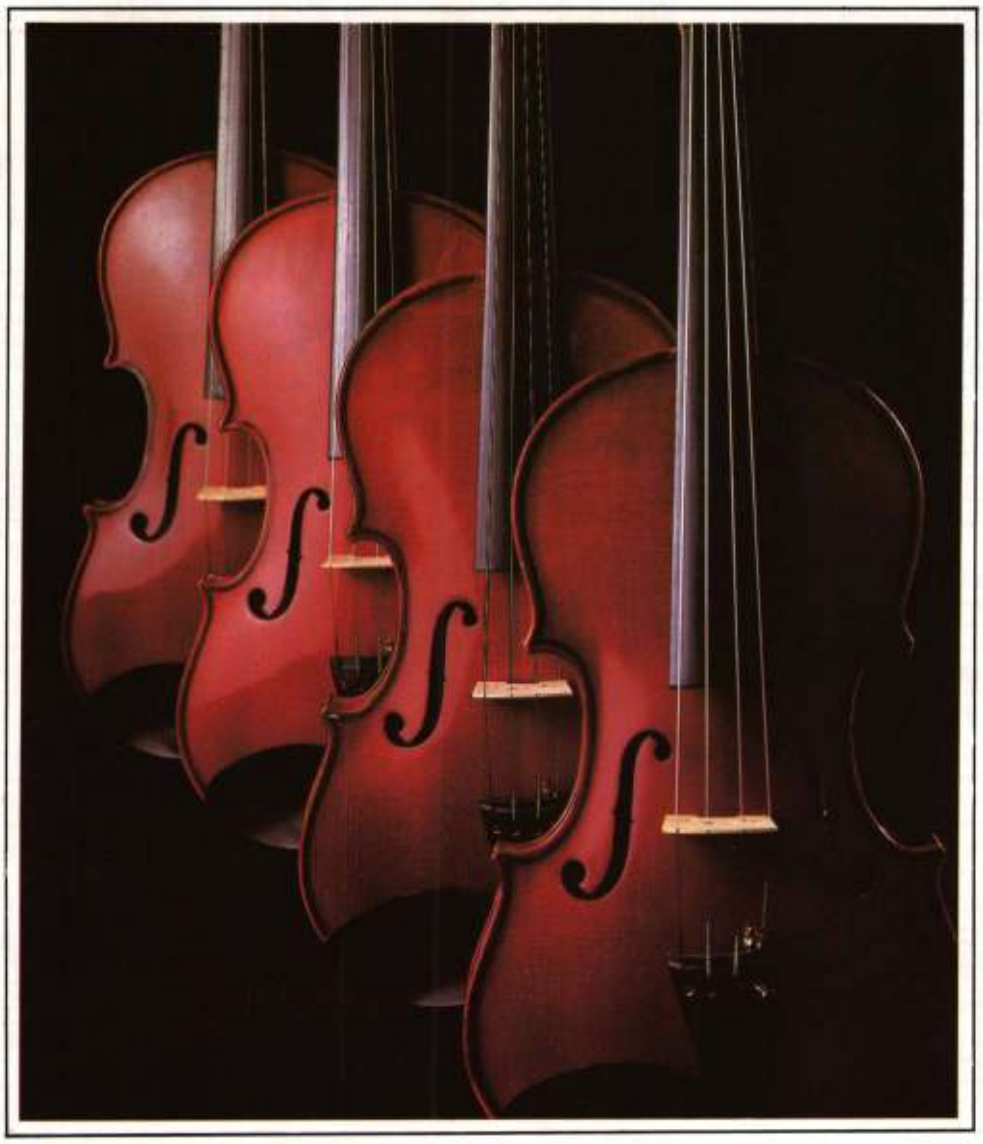
A abandonada olha em sua volta,
O mundo está vazio para ela.
Eu amei e vivi,
Já não me encontro viva.

Tranqüila me recolho no meu íntimo
E o véu cai:
Aí tenho-te a ti e a minha felicidade perdida,
Tu, meu universo.

ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

VOLUME 2

Salvat Editora do Brasil, Ltda



Publicado por:
Salvat Editora do Brasil, Ltda.
Rua Sete de Setembro, 111
CEP 20 000 Rio de Janeiro-Brasil
© Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, 1981
© Salvat Editora do Brasil, LTDA., 1983

Representante em Portugal:
Publicações Alfa, S.A.R.L.
Av. António Augusto de Aguiar, 150
5.º Esq.º 1000 Lisboa

Gravações:
Discos Philips e Deutsche Grammophon

Os Editores agradecem aos produtores e técnicos de Phonogram Internacional B.V. o seu assessoramento na seleção, entre os catálogos da Philips e da Deutsche Grammophon, das gravações que integram esta obra.

Impressão:
Gráficas Estella, S.A.
Estella (Navarra), 1983
Depósito Legal: NA. 64-1983
ISBN: 84-401-0829-X (fascículos)
Printed in Spain

Índice

Ludwig van Beethoven,
por José Luis Pérez de Arteaga

Cap.		Pág.
1	Beethoven e a sua época	2
2	Beethoven: ascendência e infância	9
3	As primeiras sinfonias	15
4	Um jovem gênio	28
5	As últimas sinfonias	42
6	Música instrumental	47
7	Um novo período espiritual	55
8	Música coral e vocal	70
9	Música de câmara	79
	Cronologia (1770-1827)	88
10	O «habitat» vienense	92

Franz Schubert,
por Arturo Reverter

11	Schubert: infância e primeiros estudos	97
12	Música orquestral	107
13	Música de câmara	111
14	A febre criadora	118
15	Schubert e a voz humana	133
16	Música instrumental	146
17	Os últimos anos	153

Hector Louis Berlioz,
por Ángel F. Mayo

18	Hector Louis Berlioz	161
19	Uma produção inclassificável	169

Felix Mendelssohn Bartholdy,
por Montserrat Albet

20	Felix Mendelssohn Bartholdy	184
21	Uma obra fecunda	197

Frédéric Chopin,
por Joaquín Rubio Tovar

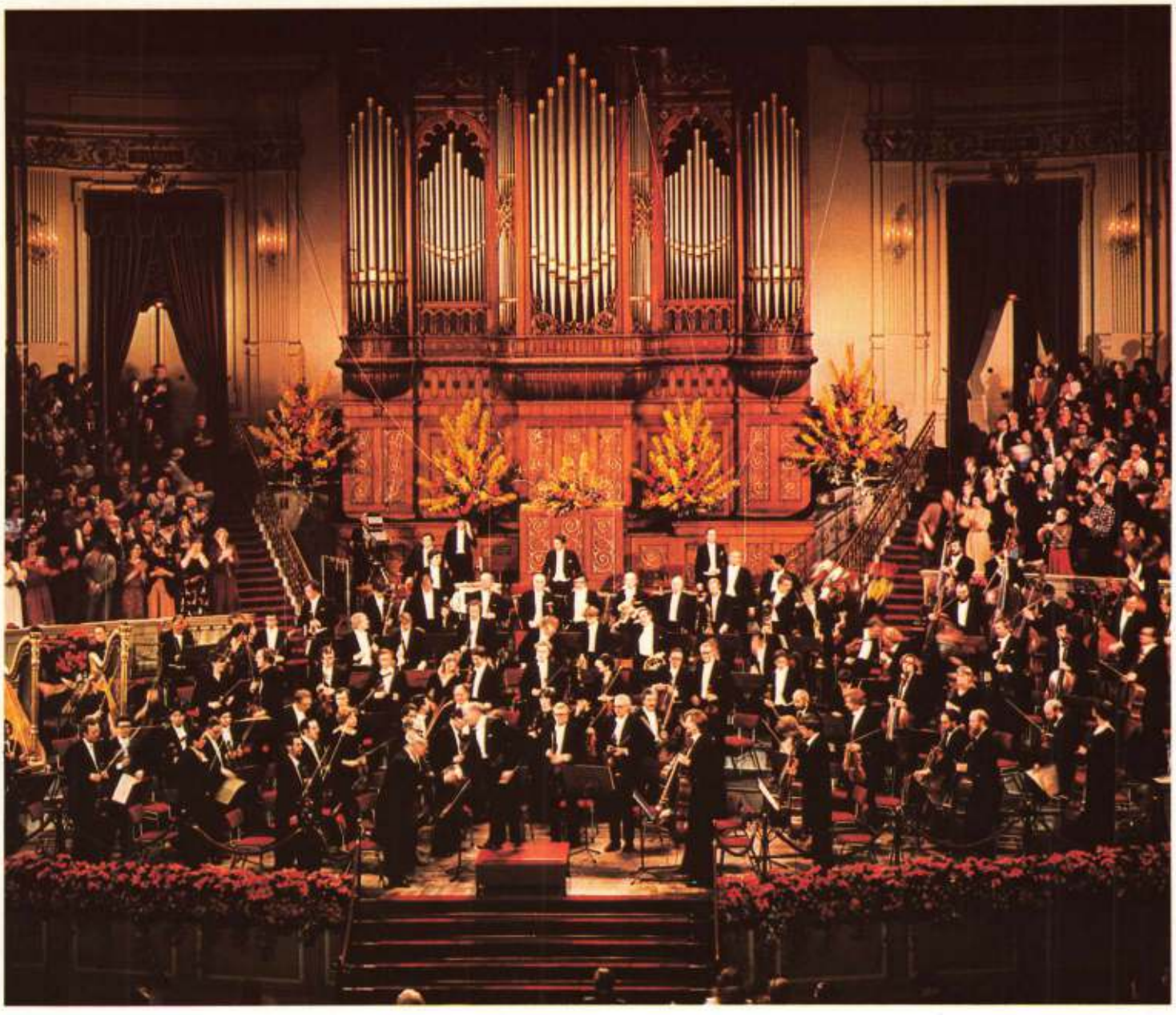
22	Chopin, poeta do piano	209
23	Uma obra dedicada ao piano	226

Robert Schumann,
por José Luis García del Busto

24	Schumann, anos de formação	241
25	Obra orquestral e de câmara	251
26	Schumann, anos de maturidade	257
27	Obra vocal e coral	266
28	O piano de Schumann	273

Franz Liszt,
por José Luis García del Busto

29	Liszt, o todo-poderoso de Weimar	281
30	Um compositor precoce e fecundo	294
31	**A popularização da música**	310
	por Xosé Aviñoa	
	Textos das gravações	317

* Com a colaboração das notas biográficas de Mauricio Wiesenthal

Gravações

Ludwig van Beethoven

1. **Sinfonia n.º 5 em dó menor, op. 67.** Orquestra Filarmônica de Berlim. Diretor: Herbert von Karajan
2. **Sinfonia n.º 6 em fá maior, op. 68,** *Pastoral.* Orquestra de Gewandhaus de Leipzig. Diretor: Kurt Masur
3. **Concerto de violino e orquestra em ré maior, op. 61.** Henrik Szeryng (violino). Orquestra Sinfônica de Londres. Diretor: Hans Schmidt-Isserstedt
4. **Sonatas de piano n.º 8 em dó menor, op. 13,** *Patética,* **n.º 23 em fá menor, op. 57,** *Apassionata,* **e n.º 14 em ré sustenido menor, op. 27, n.º 2,** *Ao Luar.* Cláudio Arrau (piano).
5. **Concerto de piano n.º 5 em mi bemol maior, op. 73,** *Imperador.* Robert Casadesus (piano). Orquestra de Concertgebouw de Amsterdam. Diretor: Hans Rosbaud
6. **Sonatas de violino e piano n.º 9 em lá maior, op. 47,** *A Kreutzer,* **e n.º 5 em fá maior, op. 24,** *Primavera,* Henryk Szeryng (violino), Ingrid Haebler (piano).

Franz Schubert

7. **Sinfonia n.º 8 em si menor, D. 759** *Incompleta. Rosamunda,* **D. 644 e D. 797.** Orquestra de Concertgebouw de Amsterdam. Diretores: Pierre Monteux e George Szell.

8. **Quinteto em dó maior, D. 956.** Paul Casals (violoncelo), Quarteto Végh.
9. **A Bela Moleira.** Hermann Prey (barítono). Leonard Hokanson (piano).
10. **Improvisos, op. 90 D. 899 e op. 142 D. 935. Momento musical em fá menor, op. 94 n.º 3 D. 780.** Ingrid Haebler (piano).

Hector Berlioz

11. **Sinfonia Fantástica, op. 14.** Orquestra Lamoureux. Diretor: Igor Markevitch.
12. **Romeu e Julieta: Cena de Amor.** Orquestra de Concertgebouw de Amsterdam. Diretor: Antal Dorati. **A Danação de Fausto** (fragmentos). Orquestra sinfônica de Londres. Diretor: Sir Colin Davis.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

12. **Concerto de violino e orquestra em mi menor, op. 64.** Henryk Szeryng (violino). Orquestra sinfônica de Londres. Diretor: Antal Dorati
13. **Sinfonia n.º 4 em lá maior, op. 90,** *Italiana.* Orquestra New Philharmonia. Diretor: Wolfgang Sawallisch. Música de cena para *Sonho de Uma Noite de Verão,* **op. 21 e op. 61.** Orquestra de Concertgebouw de Amsterdam. Diretor: Bernard Haitink

Frédéric Chopin

14. **Polaca n.º 6 em lá bemol maior, op. 53. Noturno n.º 5 em fá sustenido maior, op. 15 n.º 2. Improviso n.º 4 em dó sustenido menor, op. 66** *Fantasia-Improviso.* **Estudo em mi maior, op. 10 n.º 3,** *Tristeza;* **em sol bemol maior, op. 10 n.º 5 e em dó menor, op. 10 n.º 12,** *Revolucionário.* **Estudo em fá menor, op. 25 n.º 2. Balada n.º 1, em sol menor, op. 23. Valsa n.º 6 em ré bemol maior, op. 64 n.º 1; n.º 7 em dó sustenido menor, op. 64 n.º 2, e n.º 9 em lá bemol maior, op. 69 n.º 1.** *Scherzo* **n.º 2, em si bemol menor, op. 31.** Nikita Magaloff (piano)
15. **Concertos de piano e orquestra n.º 1 em mi menor, op. 11, e n.º 2 em fá menor, op. 21.** Dinorah Varsi (piano). Orquestra Nacional da Ópera de Montecarlo. Diretor: Jan Krenz

Robert Schumann

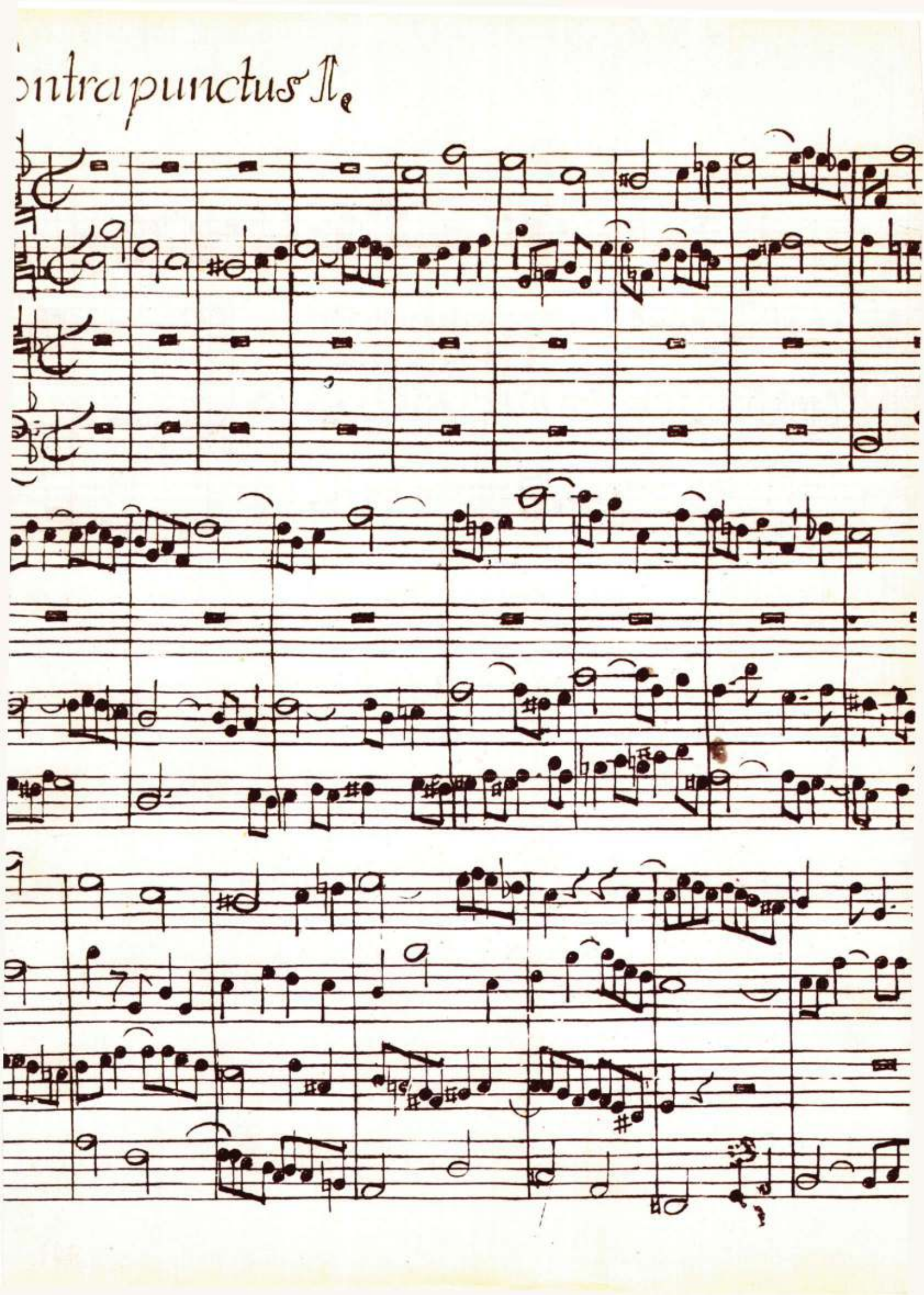
16. **Sinfonias n.º 3 em mi bemol maior, op. 97,** *Renana,* **e n.º 4 em ré menor, op. 120.** Orquestra de Gewandhaus de Leipzig. Diretor: Franz Konwitschny
17. **Concerto de piano em lá menor, op. 54.** Ingrid Haebler (piano). Orquestra de Concertgebouw de Amsterdam. Diretor: Elihau Inbal. **Murtas, op. 25, n.º 1,** *Dedicatória,* **e n.º 3,** *A Nogueira. Amor e Vida de Uma Mulher,* **op. 42.** Elly Ameling (soprano), Dalton Baldwin (piano)
18. *Carnaval,* **op. 9.** Bella Davidovitch (piano). *Cenas Infantis,* **op. 15.** Ingrid Haebler (piano)

Franz Liszt

19. *Os Prelúdios,* **poema sinfônico n.º 3.** *Mazeppa,* **poema sinfônico n.º 6.** Orquestra Filarmônica de Londres. Diretor: Bernard Haitink. **Rapsódias húngaras para osquestra n.º 2 e n.º 4 em dó menor.** Orquestra Sinfônica de Londres. Diretor: Antal Dorati
20. **Concerto de piano n.º 1 em mi bemol maior.** Yuri Boukoff (piano). Orquestra Sinfônica de Viena. Diretor: László Somógyi. **Consolação n.º 3, em ré bemol maior. Capricho poético n.º 3, em ré bemol maior,** *Um Suspiro.* **Sonho de amor n.º 3, em lá bemol maior.** Yuri Boukoff (piano)

ENCICLOPÉDIA SALVAT DOS

GRANDES COMPOSITORES

327

ontra punctus II